UNICAT

P. G. CESNOKOV

CORUL ȘI CONDUCEREA LUI

I j - 1498
119988
V 17

EDITURA DE STAT DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
1957

P. G. CESNOKOV

CORUL ŞI CONDUCEREA LUI

METODĂ PENTRU DIRIJORII DE COR

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
H0010953

Donație
Elena și Mihail Cozmei
mai 2004

EDITURA DE STAT DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ
1957

119988

Lucrarea editată în colaborare cu
CASA CENTRALĂ A CREAȚIEI POPULARE

Traducători: NICOLAE CIOBANU
LUCIAN RĂDAN

П. Г. ЧЕСНОКОВ
ХОР
и
УПРАВЛЕНИЕ ИМ
ПОСОБИЕ ДЛЯ ХОРОВЫХ ДИРИЖЕРОВ
ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ
Редакция и примечания
С. В. ПОПОВА
ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1952

DIN PARTEA REDACTORULUI

(Ediția rusă)

Eminentul maestru în domeniul culturii corale ruse, unul din cei mai mari dirijori de cor, Pavel Grigorievici Cesnokov (1877—1944), a generalizat în cartea „Corul și conducerea lui" (1940) experiența multor ani din munca sa cu corul.

O analiză amănunțită a naturii artei corale, observații interesante în domeniul tehnicii corale și sfaturi folositoare în ceea ce privește interpretarea, reprezintă fără doar și poate o valoare și pentru timpul nostru. Însă alături de teoriile incontestabile preconizate de autor se pot întîlni și teorii discutabile. Se înțelege că în perioada în care a fost scrisă cartea „Corul și conducerea lui", în literatură nu existau lucrări suficiente asupra problemelor principale ale artei corale. Aceste împrejurări l-au determinat pe P. G. Cesnokov să se mărginească în lucrare la experiența sa proprie, fiind subiectiv în tratarea unui întreg șir de probleme.

Iată de ce, nu tot ce este expus în această carte poate fi preluat de noi ca indiscutabil, iar cititorul trebuie să aibă o atitudine critică față de unele pagini ale cărții pe care o edităm.

O lipsă serioasă, asupra căreia atragem atenția cititorilor, este amestecarea, adesea, a problemelor tehnice cu cele de interpretare.

Astfel, în capitolul I „Ce este corul" P. G. Cesnokov separă noțiunile „sonorității corale", ca baze tehnico-vocale ale artei corale, de „interpretarea lucrărilor". El spune: „Interpretarea, redarea lucrării, nu trebuie confundată cu sonoritatea corală propriu-zisă. În ciuda unei sonorități corale bune, o lucrare poate fi prezentată neartistic". Autorul consideră ca elemente ale sonorității corale, ca bază tehnică a interpretării, ansamblul, acordajul și nuanțele, iar ca elemente de interpretare artistică dicțiunea, tempoul și ritmul.

Făcînd această delimitare autorul cade vizibil în greșeală. Dacă ansamblul și acordajul, ca elemente ale sonorității corale, pot fi atribuite domeniului tehnicii corale, atunci nuanțele, fiind elementul expresivității artistice, trebuie să fie atribuite domeniului interpretării.

Tot atît de nejustă este și atribuirea dicțiunii elementelor interpretării artistice, deoarece dicțiunea este o deprindere tehnico-vocală care asigură transmiterea cuvintelor pînă la ascultători.

De asemenea e discutabilă și definirea corului ca „... o grupare de oameni care cîntă în așa fel încît în sonoritatea lui este un ansamblu foarte sever echilibrat, acordajul precis verificat și nuanțele artistice lucrate clar și precis". Această definiție nu dezvăluie latura artistico-estetică a activității colectivului coral în ce privește interpretarea și fiind bazată pe anumite trăsături exterioare are, în esență, un caracter formalist.

Nu ne poate satisface pe deplin nici tratarea problemelor ansamblului coral.

Trebuie de asemenea să remarcăm că atingînd problemele execuției corale (cap. III), P. G. Cesnokov le tratează în special din punctul de vedere al tehnicii. Importanța ei în arta corală este destul de mare, deoarece tehnica asigură posibilitatea interpretării artistice, dar nu se poate uita că este supusă conținutului artistico-ideologic al lucrării și nu poate fi privită ca un scop în sine.

În același capitol există o parte în care autorul tratează problemele tehnicii vocale; multe momente importante ale acestei laturi ale artei corale sînt tratate de autor superficial. Astfel, vorbind despre respirație, care este baza artei cîntărețului, P. G. Cesnokov se mărginește să descrie latura fizologică a procesului respirației, fără să relieteze suficient tocmai particularitățile respirației cîntărețului. Tot așa de superficial este tratată și problema rezonanței sunetului și nu este atinsă de loc problema nivelării registrelor.

Trecînd la cercetarea acordajului (cap. IV) ca element al tehnicii corale, autorul nu comunică cititorilor că cuvîntul „acordaj" se întrebuințează în arta muzicală și în alt sens, acela al înțelegerii sistemului de corelație al sunetelor în înălțimea lor (acordajul temperat, acordajul natural).

P. G. Cesnokov nu avertizează de la început pe cititor de faptul că un cor fără acompaniament cîntă în acordajul natural, ACORDAJ CARE ARE SPECIFICUL SĂU ȘI, BAZÎNDU-SE pe el, creează sistemul său de intonație (această problemă e clarificată de-abia în partea a II-a).

La începutul capitolului autorul analizează problema intonării intervalelor. Una din cele mai mari greșeli comise de el în această parte este aceea că stabilește mijlocul de intonare al intervalelor în afara legăturii cu modul. În mod practic, orice interval intonat de o partidă corală sau alta, în procesul execuției unei lucrări corale, se plasează în sistemul unui mod oarecare, iar mijloacele de intonare ale unuia și aceluiași interval vor fi diferite în funcție de structura modală a lucrării. De exemplu, intervalul de terță mare do-mi va fi intonat în mod diferit în tonalitatea de do major și în tonalitatea de la minor.

Sistemul acordajului propus de P. G. Cesnokov, cu toate că uneori nu este lipsit de interes practic, suferă de prezența situațiilor contradictorii și de aceea nu poate fi considerat ca indiscutabil.

Cercetînd problemele nuanțării lucrărilor corale (cap. V) P. G. Cesnokov recomandă să le tratăm în funcție de condițiile țesăturii. Iată ce spune el în privința aceasta:

„Nuanța naturală a acordului plasat:

în regiunea cea mai gravă este	pp
în regiunea gravă este	p
în regiunea medie este	mf
în regiunea înaltă este	f
în regiunea cea mai înaltă este	ff

În felul acesta fiecare regiune a sonorității corale își are nuanța sa naturală. Acordul sună bine numai atunci cînd regiunii în care el este plasat i se aplică nuanța naturală corespunzătoare, deoarece această concordanță a regiunii cu nuanța face ca sonoritatea și executarea acordului să fie sănătos de naturală și ușoară din punct de vedere tehnic.

După aceasta trebuie să ne conducem și pe aceasta trebuie să ne bazăm cînd distribuim în compoziție nuanțele fixe" (prelucrarea redactorului).

Această concepție despre nuanțare, prin care se recomandă să ne ghidăm după structura formală a lucrării corale și nu după conținutul artistico-ideologic și al procedeelor artistice incluse în ea, nu poate fi admisă de arta interpretativă sovietică.

Dar însăși P. G. Cesnokov, mai departe, renunță la afirmațiile de mai sus și recomandă folosirea conținutului lucrării în momentul stabilirii mijloacelor de expresivitate ale interpretării (vezi analiza piesei lui Arenski — „Anciarul").

Nasc îndoieli și afirmațiile autorului despre necesitatea legării creșterii sunetului (cresc) cu o accelerare obligatorie a mișcării (accel), tot așa ca și diminuarea (dim) cu o încetinire treptată (rit).

În capitolul VI P. G. Cesnokov cercetează formele complete ale organizării vocale a corului.

Prima formă a acestei organizări presupune împărțirea corului în două părți aproximativ egale — grupa corală ușoară și grupa corală grea — care pot fi folosite și fiecare separat, ca un cor de sine stătător, și reunite în funcție de conținutul artistic al lucrării executate.

Forma a doua (sistemul de registre timbre) este bazată pe împărțirea corului în 27 de grupe a cîte 3 cîntăreți fiecare. Această împărțire dă posibilitate dirijorului de cor ca în baza combinării și legării diferitelor timbre în registre diferite să realizeze cele mai felurite culori ale sonorității corale.

Prima formă a sistemului organizării vocale complexe a corului este aplicată astăzi în practică de către multe colective corale. În ceea ce privește a doua formă (sistemul de registre-timbre) în mod practic nu a fost realizată. Nefiind controlată în practică ea trebuie să fie privită ca o ipoteză apărută din tendința dirijorului artist (care a fost P. G. Cesnokov), de a mări paleta culorilor de timbru în sonoritatea corală.

Partea a doua a cărții lui P. G. Cesnokov este dedicată în special problemelor de metodică ale muncii cu corul. În introducerea ei, el pune următoarea întrebare: „Ce înseamnă să conduci corul?" La această întrebare el răspunde astfel:

1. A ști să atragi atenția corului înainte de începerea cîntării, a-l dispune și a realiza cu el o legătură care să asigure o fină înțelegere reciprocă;

2. A ști să dai corect intrarea corului;

3. A ști să creezi, să susții și să desăvîrșești sonoritatea corală;

4. A ști să tratezi just lucrarea și să-i dai adevăratul ei înțeles;

5. A ști să dirijezi în așa fel încît toate mișcările, gesturile și mimica să reflecte clar trăirea interioară a dirijorului;

6. A ști să creezi în tine însuflețirea necesară pe care s-o reglezi cu simțul măsurii artistice.

Această definiție suferă de unilateralitate; în ea și-au găsit oglindire acele momente ale activității dirijorului cînd el se găsește cu corul în procesul execuției unei lucrări care a fost învățată. Dar aceasta este numai una din laturile procedeului complicat de conducere a corului. A conduce un cor înseamnă, în primul rînd, a organiza viața interioară a colectivului artistico-interpretativ în toate manifestările ei multilaterale (repetițiile de fiecare zi, problemele relațiilor de muncă, munca de educare ideologică a corului, viața socială etc.). Din păcate aceste probleme nu au fost tratate așa cum ar fi trebuit în lucrarea lui P. G. Cesnokov.

Capitolele I, II, III și IV din partea a II-a a cărții expun sistemul de procedee ale dirijorului corului. O lipsă esențială a sistemului recomandat de P. G. Cesnokov este aceea că tratează problemele de tehnică dirijorală, în special din punct de vedere al întruchipării în gesturile dirijorului, a momentelor separate ale sonorității corale („procedeul ansamblului", „procedeul acordajului"). Această tratare determină, mai ales, cercetarea laturii exterioare a procesului de dirijat. Se creează impresia că sarcina de bază a dirijorului în procesul executării este întruchiparea în gesturi a momentelor tehnologice de executare. Ce-i drept în cap. IV sînt cîteva rînduri dedicate problemei legăturii reciproce a gestului cu starea sufletească a dirijorului. Dar aceasta nu este nicidecum de ajuns, pentru ca să dezvăluie, mai mult sau mai puțin, stările de creație ale dirijorului.

Adevărul ne obligă să recunoaștem că aceasta este una dintre cele mai complexe probleme ale artei corale interpretative și dacă P. G. Cesnokov n-a putut s-o rezolve întrutotul, poziția lui de bază însă, potrivit căreia „...toate mișcările dirijorului trebuie să fie supuse sentimentului interior și să fie expresia concepției sale artistice", fără doar și poate este justă.

Ultimul capitol al părții a doua expune sistemul procedeelor de a învăța o lucrare cu corul. În el sînt multe sfaturi folositoare, dar sînt și lipsuri. Una din acestea, asupra căreia noi vom atrage atenția, este o oarecare împărțire artificială a procesului de învățare a lucrării cu corul pe perioade și faze fără legătura uneia cu alta.

Trebuie să avem în vedere că munca asupra compoziției corale reprezintă, prin sine, un proces foarte complex, care cuprinde în același timp aproape toate laturile lucrării în curs de studiu, iar împărțirea artificială a acestui proces în părți separate poate duce la o schemă formalistă în munca cu corul.

Pe lîngă remarcile făcute în această prefață, adăugăm că în lucrarea lui P. G. Cesnokov „Corul și conducerea lui" există remarci referitoare la o problemă sau alta sub formă de note ale redacției.

Cititorul trebuie să aibă în vedere că notele însemnate cu cifre aparțin lui P. G. Cesnokov, iar cele cu asterisc redacției.

Socotim necesar să avertizăm că în această ediție sînt făcute oarecare prescurtări și sînt expuse altfel unele pagini ale cărții.

S. POPOV

P. G. CESNOKOV

SCURTĂ NOTĂ BIOGRAFICĂ

Pavel Grigorievici Cesnokov s-a născut la 25 octombrie 1877 în cartierul muncitoresc de lîngă fabrica de postav din apropierea orașului Voskresensk, județul Zveningorod, regiunea Moscova, în familia unui dirijor de cor. Posibilitatea de a auzi des corul a trezit în băiat interesul pentru cîntarea corală. De la vîrsta de 5 ani a început să cînte în corul tatălui său. Participarea în cor a dezvăluit excepționalul talent al copilului. Părinții se hotărăsc să-l dea să învețe în mod special dirijatul coral. Talentatul băiat, în vîrstă de 7 ani, a fost primit în școala sinodală din Moscova, pe care a absolvit-o strălucit în primăvara anului 1895. Însă P. G. Cesnokov nu s-a mărginit la învățămîntul dirijatului coral.

Interesul pentru creația muzicală îl duce pe tînărul adolescent la S. I. Taneev cu care studiază timp de 4 ani. În anul 1913 P. G. Cesnokov, fiind acum un cunoscut dirijor de cor și compozitor, intră în conservatorul din Moscova la clasa de compoziție liberă, iar în primăvara anului 1917 îl termină cu distincția „Marea medalie de argint".

Activitatea muzicală a lui P. G. Cesnokov a început în anul 1895, adică în momentul absolvirii școlii sinodale, și a fost multilaterală. Pedagogia muzicală, dirijatul coral, activitatea de compozitor și de cercetător științific — iată acele canale prin care s-a scurs activitatea lui P. G. Cesnokov.

Activitatea pedagogică muzicală a lui P. G. Cesnokov a început în școala sinodală unde a fost oprit după terminarea ei. Paralel cu aceasta a predat cîntarea corală în școlile elementare și medii ale orașului Moscova.

Însă o adevărată și rodnică activitate pedagogică a lui P. G. Cesnokov s-a desfășurat în toată amploarea ei numai după Revoluția din Octombrie. El lucrează ca profesor de metodica cîntării corale la diferite cursuri pentru pregătirea conducătorilor corurilor amatoare și predă discipline corale speciale în școala de muzică „Revoluția din Octombrie" din Moscova. În anul 1920 P. G. Cesnokov a fost numit profesor la Conservatorul de stat din Moscova unde a lucrat pînă

în ultimele zile ale vieții sale (a murit în aprilie 1944). Aici a predat cursul de artă corală, metodica muncii cu corul și a condus clasa de dirijat coral.

Activitatea dirijorală a lui P. G. Cesnokov se desfășura paralel cu cea pedagogică. După revoluția din 1917, pînă la 1922, P. G. Cesnokov, a condus al doilea cor de stat, iar din 1922 pînă în 1928 a fost dirijorul Capelei Academice de Stat din Moscova. În stagiunea 1931/1933 P. G. Cesnokov a lucrat ca maestru de cor la Teatrul Mare Academic din Moscova. În anii 1932 și 1933 a condus corul Filarmonicii din Moscova.

Corurile conduse de P. G. Cesnokov atingeau o măreață măiestrie artistică în tehnica cîntării corale și se distingeau prin posibilitatea de a comunica spectatorilor, în strălucite imagini artistice, conținutul lucrărilor executate.

În afară de activitatea pedagogică și dirijorală interpretativă P. G. Cesnokov a acordat multă atenție creației componistice. Aproape toate lucrările corale ale lui P. G. Cesnokov, cu excepția celor scrise pentru cor de femei, sînt destinate executării fără acompaniament. P. G. Cesnokov a fost autorul unui mare număr de prelucrări de cîntece ruse pentru cor („Opaițul", „Dubinuşka", „Ei uhnem", „Șanțul") și altele.

P. G. Cesnokov stăpînea în mod desăvîrșit specificul sonorității corale. Lucrările lui corale, fiind desăvîrșite din punct de vedere muzical și tehnic, se disting printr-o atmosferă sinceră.

Toată activitatea sa practică multilaterală P. G. Cesnokov o îmbina întotdeauna cu munca de cercetător științific care cuprinde diverse laturi ale artei corale.

Lucrarea care prezintă cel mai mult interes în acest domeniu este „Corul și conducerea lui" editată pentru prima dată în anul 1940.

PREFAȚA AUTORULUI

În această carte, eu înțeleg prin cuvîntul cor *numai corul fără acompaniament instrumental, corul „a cappella", căruia îi este dedicată în întregime lucrarea. Corul „a cappella" reprezintă, prin sine, gruparea unui însemnat număr de oameni, în stare să transmită cele mai subtile nuanțe ale stărilor sufletești, gîndurilor și sentimentelor exprimate în lucrarea executată.*

Nu am pretenția că am reușit să rezolv pe deplin toate problemele artei corale și de conducere a corului ridicate în lucrarea de față; luminînd în linii mari aceste probleme chem noua generație de dirijori să contribuie la rezolvarea lor viitoare. Eu am fost nevoit să lucrez această carte fără materiale ajutătoare: ele nici nu există de fapt, dacă nu ținem seama de acelea care, fără a avea contingențe directe cu arta corală, tratează probleme ale formei muzicale, ale frazării și altele.

La temelia acestei lucrări am pus observațiile mele din timpul multor ani de practică, propunîndu-mi ca scop să dau o bază teoretică unor concluzii verificate în practică.

În această carte însă nu trebuie căutate reguli științifice stricte. Țelul meu a fost să întăresc și să sistematizez tot ceea ce am obținut printr-o practică îndelungată. Am vrut, mai cu seamă, să ușurez dirijorilor începători calea pe care eu însumi am străbătut-o.

Fie ca această lucrare a mea să însemne începutul dezvoltării științei corale.

*
* *

Cartea se împarte în două părți: partea I — corul *(arta corală); partea a II-a —* conducerea corului. *Partea întîi are ca scop să rezolve trei probleme principale: 1) ce este corul? 2) care sînt elementele sonorității corale? 3) care sînt metodele creării și realizării elementelor de mai sus? Scopul părții a doua este de a defini procedeele practice de conducere a corului.*

Nu voi socoti zadarnică munca mea îndelungată dedicată cercetării materialelor expuse în această carte, dacă ea va aduce foloase tinerilor

dirijori de cor și va constitui o contribuție la viitoarea știință despre cor și despre conducerea lui.

Dedic această carte memoriei profesorului și prietenului meu Stepan Vasilievici Smolenski, muzician eminent și om cu o cultură multilaterală. El a fost profesorul unei întregi pleiade de maeștri de cor, dintre care mulți mai lucrează și astăzi în țara noastră.

Nu pot să nu pomenesc aici, cu sentiment de recunoștință, numele unui modest și dezinteresat entuziast al artei corale, K. I. Kluger, care m-a ajutat de-a lungul multor ani în munca de alcătuire a acestei cărți.

P. CESNOKOV

PARTEA I

ARTA CORALĂ

CAPITOLUL I

CE ESTE CORUL

Ce este un cor; ce este sonoritatea corală și ce este numai sonoritatea vocilor omenești; de ce un cor cîntă bine și altul cîntă mai rău; ce nu este bine și trebuie îndreptat la un cor care cîntă defectuos?

Fără rezolvarea acestor probleme nu putem arăta precis unui dirijor de cor calea practică a muncii sale. Iar rezolvarea acestora ne introduce în arta corală.

O sonoritate corală bună și valoroasă este creată de *trei elemente principale*. Stabilirea acestor elemente se poate face numai pe calea cercetării multilaterale a sonorității corale a unui cor bun.

Să încercăm să ne imaginăm sonoritatea unui astfel de cor: acorduri ușoare, dar largi și pline, vin spre noi, ca valurile line; ne încîntă sonoritatea egală, pe deplin valoroasă, precum și uimitoarea contopire a tuturor vocilor în același acord, fără ca să distingem voci sau partide separate ale corului; totul s-a contopit și s-a echilibrat pentru ca să realizeze buna sonoritate a acordului. Ne surprinde plinătatea și caracterul monolitic al acestei sonorități; corul, cu numeroșii săi cîntăreți, se prezintă în fața noastră ca un singur organism viu.

Valuri de acorduri încep să crească, se lărgesc și în sfîrșit devin o forță uriașă. În acest proces greu de lărgire, de creștere a sunetului, în această tărie a forte-ului coral, se păstrează același caracter monolitic, aceeași unitate și în același timp se simte o astfel de ușurință, încît se pare că pentru această creștere a sunetului, pentru acest forte sonor și puternic, corul nu ar depune nici un efort.

Să încercăm să pătrundem în mijlocul corului și să ne propunem ca scop descompunerea acestei bune sonorități în elementele ei componente. Pentru început să observăm, de exemplu, partida de alto.

Ce vom observa? În primul rînd o atenție încordată a altistelor îndreptată asupra partidei lor și tendința fiecăreia de *a se contopi* cu partida sa, atît prin *tăria* vocii sale, cît și prin timbrul sunetului.

Astfel s-a creat *partida corală*, care nu e o combinare întîmplătoare de eforturi vocale de intensități și timbre diferite, ci o singură *voce corală*, cînd înceată și gingașă, cînd puternică și viguroasă, cu un timbru omogen și tipic, caracteristic partidei de alto.

Acest echilibru al intensității și unității timbrului stă la baza primului element al sonorității corale, *ansamblul parțial* (îl numim ansamblu parțial pentru că el aparține unei partide de cor separate, unei părți de cor).

Ansamblu (ensemble) este un cuvînt franțuzesc. În traducere înseamnă : dintr-o dată, împreună, închegat și, ceea ce-i mai important, *echilibrat* — pentru că pot cînta toți cîntăreții împreună, dintr-o dată și chiar închegat, însă dacă nu va fi echilibru în intensitate, atunci nu se va realiza acea unitate pe care noi o numim ansamblu parțial.

Temelia primului element al sonorității corale — ansamblul parțial — o găsim în fiecare partidă a unui cor bun. Iată de ce, percepînd sonoritatea corală generală, nu am auzit pe fiecare cîntăreț în parte.

Dacă vom ieși din cercul oricărei partide și vom observa atitudinea ei față de cor (așa ca parte față de întreg) atunci vom vedea tendința *partidei întregi*, reunite în ansamblul parțial de *a se echilibra* în intensitatea sunetului cu celelalte *partide* ale corului. Această tendință creează sonoritatea egală și *echilibrată* a tuturor partidelor de cor.

Ca rezultat se obține *ansamblul general al corului*, care reprezintă *împlinirea primului element al sonorității corale*. Tocmai aceasta a condiționat unitatea și caracterul monolitic al tuturor partidelor pe care am observat-o ascultînd sonoritatea corală generală.

Dacă ne vom plasa în centrul corului, vom simți numeroase tendințe abia perceptibile, fire care leagă puternic partidele între ele. Vom observa cum prin aceste fire trec de la un cîntăreț la altul și de la o partidă la alta tendința de *a-și verifica sunetul*, de a-l integra în acordul general la o înălțime absolut precisă față de sunetele vecinilor din partide și față de sunetul celorlalte partide. Observînd aceasta, vedem că fiecare cîntăreț în parte, și fiecare partidă, emițînd sunetul, tind *să se sprijine*, atît pe vecinul său și pe partida sa, cît și pe toate celelalte partide ale corului, pentru a-și controla și integra cu precizie sunetul în acord *în sensul înălțimii*. Fiecare cîntăreț și fiecare partidă, ascultîndu-și cu atenție vecinii și pe celelalte partide, își acordează desăvîrșit de corect și precis sunetul în raport cu sunetele celorlalți. Fiecare cîntăreț și fiecare partidă se străduiesc *să audă întreg acordul coral* și atunci urechea fiecărui cîntăreț și, să zicem, urechea colectivă a fiecăreia din partide îi indică poziția precisă a sunetelor lor în acord. Aceasta produce un acord perfect *acordat* și precis verificat. Ca rezultat apare acordajul coral, acordajul corului, — *al doilea* element al sonorității corale.

Acest al doilea element — acordajul — a fost izvorul acelei *frumuseți armonice* pe care o auzeam atunci cînd ascultam sonoritatea corală generală. Iar ușurința în intensitate și sonoritate în forte-ul puternic („ca și cum corul nu are depune nici un efort") a fost condiționată de *legătura ansamblului cu acordajul*. Să reținem, deci, că sună bine *numai acel acord care este echilibrat și acordat* și cu cît un acord este mai echilibrat și acordat, cu atît are mai multă lejeritate și sonoritate. De aceea, cu cît trebuie obținută mai multă forță și lejeritate în

sonoritate, cu atît mai sever trebuie echilibrat și acordat mai precis un acord. Acordul echilibrat și acordat *capătă aripi :* chiar și în cel mai duios pianissimo, *el va zbura* și va răsuna în cele mai îndepărtate colțuri ale oricărei săli, cît de mari. Acordul neechilibrat și neacordat *se afundă, se împotmolește* chiar pe loc în cor și nu sună nici măcar într-un fortissimo de tunet.

Să ne uităm și mai atent spre cor, să ascultăm și mai atent și vom observa încă o rețea întreagă de fire, de tendințe, de alt ordin decît în ansamblu și în acordaj. Vom vedea și vom simți că aceste fire noi, pornite de la fiecare cîntăreț și, parcă în mănunchiuri, de la fiecare partidă, tind către un punct. Acest punct central conducător al corului este *dirijorul.*

Vedem că fiecare cîntăreț și fiecare partidă, avînd grijă de ansamblu și de acordaj, își îndreaptă în același timp atenția asupra dirijorului. Percepem clar că fiecare cîntăreț este puternic legat de dirijor, că voința dirijorului este și voința lui, iar cîntărețul nu scoate nici un sunet fără să observe pe dirijor, fără să se găsească cu el într-o legătură și comunicare neîntreruptă ; că el este puternic prin această legătură și prin această conducere.

Această legătură și contopire a cîntăreților cu dirijorul stabilește o *înțelegere reciprocă,* de o mare sensibilitate ; o indicație cît de mică a dirijorului este *imediat percepută și executată* de toți cîntăreții, de toate partidele, de tot corul ; privirea, expresia feței, frămîntările interioare ale sentimentului artistic își găsesc reflectarea imediată în conștiința și sentimentele cîntăreților. Din această fină înțelegere reciprocă se naște al treilea element al sonorității corale — *nuanțele.*

Deci, analizînd sonoritatea unui cor bun am stabilit trei *elemente principale,* componente, ale sonorității corale : *ansamblul, acordajul și nuanțele.*

Elementele principale ale sonorității corale enumerate mai sus sînt *obligatorii.*

Să ne imaginăm că sonorității corale îi lipsește *ansamblul.* Lipsa acestuia va strica sonoritatea corală, deoarece nu va exista *echilibrul sonor,* atît în fiecare partidă, între cîntăreții componenți, cît și în cor, între partidele separate. Totodată lipsa ansamblului va avea repercusiuni și în celelalte elemente ale sonorității corale, în acordaj și nuanțe ; în acordaj, deoarece cîntărețul din partide, neauzind pe toți tovarășii săi de partide și toate partidele corului, nu va fi în stare să acordeze acordul așa cum trebuie ; nuanțele, cu lipsa ansamblului nu pot fi egale, armonioase, deoarece cîntăreții nu vor fi în stare să le măsoare, neauzind nici pe vecinii lor de partidă, nici toate partidele corului.

Din aceasta reiese clar că lipsa ansamblului *distruge* sonoritatea corală.

Despre lipsa acordajului nici nu e cazul să vorbim, pentru că e ușor de închipuit ce sonoritate „frumoasă" va fi în cazul cînd corul începe să cînte neacordat, fals.

S-ar părea că dacă există ansamblu și acordaj, atunci este asigurată o sonoritate bună, iar lipsa de nuanțe nu o va distruge. În practică însă nu este așa. Nuanțele dau sonorității corale *expresivitatea necesară*, a cărei lipsă sărăcește sonoritatea corală de *vitalitate*; fără nuanțe, sonoritatea corală este *moartă*.

Acordajul și ansamblul pot avea vitalitate numai atunci cînd sînt însoțite de nuanțe.

Deci, *lipsa* ansamblului, a acordajului sau a nuanțelor, sau, mai mult, a tuturora, împreună, duce la distrugerea sonorității corale.

În ceea ce privește dicțiunea, tempoul, ritmul și altele, aceste cerințe se referă la *interpretare*, sînt legate de redarea lucrării: fără ele, sonoritatea corală se păstrează totuși (despre aceasta tratează mai pe larg cap. V al primei părți). Interpretarea, redarea lucrării, nu trebuie confundată cu sonoritatea corală propriu-zisă. În ciuda unei sonorități corale bune, o lucrare poate fi prezentată neartistic.

Dacă la un cor cu o sonoritate bună dicțiunea e defectuoasă, adică acest cor pronunță cuvintele defectuos, neclar, atunci va suferi neapărat atît *claritatea și strălucirea redării* lucrării, cît și *impresia artistică*.

Dar suferă oare din pricina acestei lipse sonoritatea corală?

Nu. Dicțiunea proastă a corului cu o sonoritate corală bună strică strălucirea redării și impresia artistică, dar *nu distruge* sonoritatea corală propriu-zisă.

Dacă un cor cu o bună sonoritate nu va cînta ritmic, atunci în rîndurile auditorilor poate să apară nemulțumire și chiar părere de rău. Totuși, sonoritatea corală nu se va pierde.

Dacă un cor bun va cînta o lucrare într-un tempo necorespunzător, aceasta va fi în dauna, atît a lucrării, cît și a autorului, dar nu va lipsi corul de sonoritate, deoarece se poate cînta într-un tempo nepotrivit, chiar cînd există și ansamblul, și acordajul, și nuanțele.

Deci lipsa unei dicțiuni bune, a ritmicei precise și a tempoului potrivit, strică executarea lucrării muzicale dar nu duce la distrugerea sonorității corale.

Ansamblul, acordajul și nuanțele sînt elementele principale și de neînlocuit ale sonorității corale.

Această situație trebuie să fie temelia, piatra unghiulară, a științei corale, a artei corale. Pornind de la acest principiu de bază, putem oare defini precis ce înseamnă cor?

Corul este o grupare de oameni care cîntă în așa fel încît în sonoritatea lui este un ansamblu foarte sever echilibrat, acordajul precis verificat și nuanțele artistice lucrate clar și precis.

Acordînd o mare importanță elementelor principale, socotim că este necesar ca înainte de analizarea lor amănunțită să dăm reguli elementare pentru crearea și perfecționarea lor. Aceste reguli sînt obligatorii pentru fiecare cîntăreț de cor și numai dacă le respectă, va reuși să-și însușească tehnica corală elementară.

Aceste reguli necesare și accesibile fiecărui corist, la a căror îndeplinire dirijorul trebuie să vegheze permanent, sînt următoarele:

1. Fiecare corist să asculte cu atenţie partida sa, pentru ca prin intensitatea vocii sale *să se echilibreze* într-însa, iar prin *timbrul* vocii *să se contopească cu ea.* Îndeplinirea precisă a acestei reguli dă *ansamblul parţial.*

2. Fiecare partidă, contopindu-se şi echilibrîndu-se în ea însăşi, trebuie să asculte cu atenţie *celelalte partide ale corului* pentru ca prin intensitatea sunetului său să se *echilibreze* în sonoritatea corală generală.

Obişnuinţa în îndeplinirea acestei reguli *dă ansamblul general.*

3. Fiecare corist, creînd ansamblul partidei, trebuie să asculte, pentru ca prin *înălţimea* sunetului său să se contopească cu el într-un *unison perfect.*

Îndeplinirea acestei reguli dă *acordajul parţial.*

4. Fiecare partidă, reunindu-se în ansamblul parţial şi cel general şi desăvîrşind acordajul său parţial, trebuie să asculte cu atenţie celelalte partide şi, *percepînd acordul coral,* în întregime, să acordeze *înălţimea sunetului său* absolut corect şi precis în raport cu înălţimea sunetului celorlalte partide ale corului.

Precizia în îndeplinirea acestei reguli dă *acordajul coral general.*

5. Fiecare corist trebuie să stabilească *o legătură neîntreruptă* cu dirijorul, *să vadă şi să înţeleagă* indicaţiile lui şi să le *îndeplinească precis.*

Îndeplinirea acestei reguli face posibilă aplicarea nuanţelor. Explicînd raţional şi amintind permanent aceste reguli elementare, dirijorul va dezvolta treptat, dar sigur, în coriştii şi simţul ansamblului, şi simţul acordajului, şi simţul nuanţelor echilibrate. Corul, în întregimea lui, va însuşi poate mai încet, dar trainic, elementele principale ale sonorităţii corale. Numai însuşindu-le şi desăvîrşindu-le, colectivul de cîntăreţi va fi numit pe drept *cor.*

CAPITOLUL II

COMPONENȚA CORULUI

În ceea ce privește componența corului, sînt mai răspîndite *trei tipuri principale :* 1) cor de femei sau de copii (sau unul și altul împreună) ; 2) cor bărbătesc ; 3) cor mixt *.

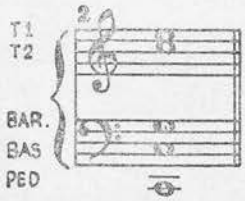
Primul tip de cor compus din soprane și altiste și al 2-lea tip de cor, compus din tenori și basi, se numesc *coruri pe voci egale.* Din contopirea acestor două grupe corale rezultă un singur grup mixt, așa încît formațiile de primul sau al doilea tip pot fi socotite ca două jumătăți ale corului de-al treilea tip. Prin aceasta nu se contrazice deloc importanța lor de sine stătătoare, însă amîndouă, împreună, creează cel mai perfect tip de cor — *corul mixt.*

Primul tip de cor este compus din : soprane prime, soprane secunde, altiste prime și altiste secunde.

Dacă vom ilustra această componență prin cel mai simplu acord coral, atunci vocile se vor plasa astfel :

Al doilea tip de cor se compune din : tenori primi, tenori secunzi, baritoni, basi și pedaliști.

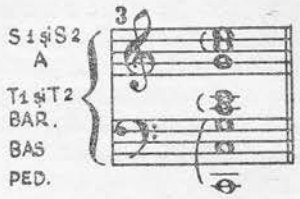
Același acord pentru corul cu această componență trebuie plasat astfel :



* Cercetînd problema componenței corului, P.G.C. nu dă caracteristica posibilităților artistico-interpretative ale fiecărui tip în parte. (N. red. ruse).

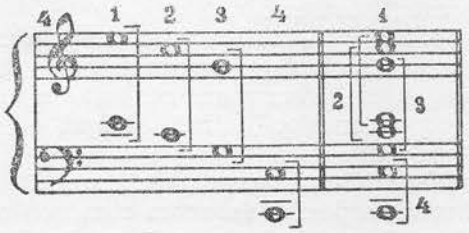
Reunind grupele corale de voci egale de primul şi al doilea tip vom obţine *corul mixt complet,* cel mai desăvîrşit tip de cor, care trebuie să se compună din nouă partide : 1) soprane prime, 2) soprane secunde, 3) altiste prime, 4) altiste secunde, 5) tenori primi, 6) tenori secunzi, 7) baritoni, 8) başi şi 9) pedalişti.

Distribuirea acordului pentru corul mixt complet va fi următoarea :



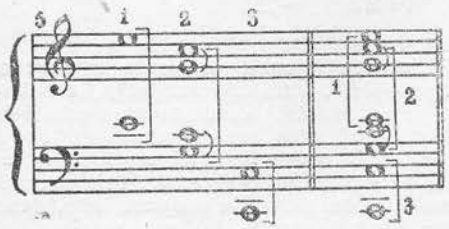
Comparînd întinderea şi registrul partidelor corale, vom vedea (mai amănunţit în cap. 3 din partea I) că un cor mixt complet se descompune în patru grupe de voci înrudite : 1) soprane prime şi tenori primi ; 2) soprane secunde şi tenori secunzi ; 3) altiste şi baritoni ; 4) başi şi pedalişti.

Grafic acest lucru se prezintă astfel :



O dată cu aceasta, după registre corul se subdivide (noi acordăm acestei subdiviziuni o importanţă deosebită) în trei grupe corespunzătoare sonorităţii acordului (la dublaje) : 1) grupa vocilor înalte, 2) grupa vocilor medii, 3) grupa vocilor grave, precum se poate vedea în tabloul şi exemplul muzical alăturat.

1. Grupa vocilor înalte	————	Sopran 1 şi tenor 1
2. Grupa vocilor medii	————	Sopran 2 şi tenor 2 alto, bariton
3. Grupa vocilor grave	————	Başi şi pedalişti



O sonoritate corală slabă poate proveni și din faptul că aceste trei grupe sună în cor inegal, neechilibrat prin forța sunetului : grupa înaltă puternică, cea gravă mai slab, cea medie și mai slab, (mai amănunțit despre aceasta vezi în capitolul despre ansamblu).

* * *

Este deosebit de important de știut care este numărul cel mai mic de cîntăreți necesari pentru a constitui o partidă corală.

Dacă vom lua un singur cîntăreț la partidă, atunci desigur nu se va constitui o partidă corală, deoarece, un singur cîntăreț este un solist.

Vor constitui oare o partidă corală doi cîntăreți ? Nu vor constitui, deoarece în momentul în care un cîntăreț respiră, celălalt va fi pus în situația de solist.

Dacă vom lua în partidă trei cîntăreți, atunci într-adevăr partida se va constitui : cînd unul din cei trei va respira, ceilalți doi vor continua să cînte. Prin urmare, *cu trei cîntăreți* pricepuți apare posibilitatea constituirii unei partide corale cu minimum de componenți. Deci, *numărul cel mai mic de cîntăreți pentru fiecare partidă corală este de trei.*

Dacă vom constitui fiecare partidă corală dintr-un număr minim de cîntăreți, atunci înseamnă că vom avea : 3 soprane, 3 altiste, 3 tenori și 3 bași, în total 12 oameni.

Prin urmare, pentru constituirea unui cor mixt corect organizat sînt necesari cel puțin 12 cîntăreți repartizați cîte trei de fiecare partidă. Un cor de acest gen îl vom numi *cor mixt mic.* Corul mic este în același timp un cor incomplet *, fiind obligat să se limiteze, după expresia obișnuită, la cîntarea strictă pe 4 voci.

Mărind în mod egal fiecare partidă a corului mic, începem să ne apropiem de corul mixt mijlociu (de acum complet) cu un număr minim de cîntăreți. Atunci cînd numărul cîntăreților din fiecare partidă corală a corului mic se va dubla (iar partida de bas se va tripla), el va deveni un cor mixt mijlociu format din :

$$\left.\begin{array}{l}\left.\begin{array}{l}\left.\begin{array}{l}\text{Sopran I} - 3\\ \text{Sopran II} - 3\end{array}\right\} = 6\\ \left.\begin{array}{l}\text{Alto I} - 3\\ \text{Alto II} - 3\end{array}\right\} = 6\end{array}\right\} = 12\\ \left.\begin{array}{l}\left.\begin{array}{l}\text{Tenor I} - 3\\ \text{Tenor II} - 3\end{array}\right\} = 6\\ \left.\begin{array}{l}\text{Bariton} - 3\\ \text{Bas} - 4\\ \text{Pedaliști} - 2\end{array}\right\} = 9\end{array}\right\} = 15\end{array}\right\} = 27$$

Total 27 cîntăreți

* Atragem atenția asupra folosirii personale a unor anumiți termeni : „corul complet" și „corul incomplet". Prin „incomplet", Cesnokov înțelege corul cu o componență mică, iar prin „complet" corul în care partidele corale pot fi divizate în grupe corale. Aceasta contrazice sensul actual al termenilor de mai sus. Prin „incomplet" se înțelege, corul căruia îi lipsește o partidă oarecare, de exemplu un cor compus din partidele : sopran, alto și tenor. Prin „complet" se înțelege un cor, în care sînt reprezentate toate partidele (sopran, alto, tenor și bași), independent de numărul cîntăreților fiecărei partide. (N. red. ruse).

În partida başilor, după cum se vede din tabelul de mai sus, s-a făcut o regrupare în dauna pedaliştilor: s-a adăugat un cîntăreţ în plus la başi. Acest lucru e recomandabil pentru ca partida de bas, fiind cea de bază, trebuie oarecum întărită. Cît despre pedalişti se poate admite o abatere de la principiul de bază — „numărul minim al cîntăreţilor din fiecare partidă este de trei" — partida de pedalişti nefiind o partidă separată, frumoasă ca sunet, ci într-o oarecare măsură un lux în cor (de altfel foarte necesar). Această partidă trebuie folosită cu foarte multă atenţie; folosirea ei excesivă dăunează coloritului sonorităţii, devenind chiar supărătoare.

Corul mixt mijlociu de componenţă minimă (27 cîntăreţi) poate executa, cu mici excepţii, aproape întreaga literatură corală deoarece este un *cor complet*, adică compus din 9 partide corale.

Dacă vom mări în mod egal fiecare partidă corală, ne vom apropia de componenţa minimă a unui cor mixt mare. Cînd numărul de cîntăreţi al corului mixt mijlociu se va dubla, el va deveni un cor mixt mare cu minimum de cîntăreţi:

Sopran I	$-3+3=6$	$=12$	$=24$
Sopran II	$-3+3=6$		
Alto I	$-3+3=6$	$=12$	
Alto II	$-3+3=6$		
Tenor I	$-3+3=6$	$=12$	$=30$
Tenor II	$-3+3=6$		
Bariton	$-3+3=6$	$=18$	
Bas	$-4+4=8$		
Pedalişti	$-2+2=4$		
Total	54 cîntăreţi		

Acestui cor puternic îi este accesibilă toată literatura corală, deoarece fiecare partidă a lui e creată din patru grupe corecte de cîte 3 cîntăreţi fiecare.

Calculele arătate pot părea oarecum abstracte. Nu avem de gînd să insistăm în mod categoric asupra lor, însă socotim necesar să arătăm că ele sînt un rezultat al observaţiei şi experienţei de mulţi ani.

Arătînd numărul minim al unui cor *mixt mare*, nu ne angajăm să-i stabilim *efectivul maxim* posibil, însă credem necesar să precizăm că există o limită peste care sonoritatea muzicală a corului mare se transformă în sonoritate zgomotoasă.

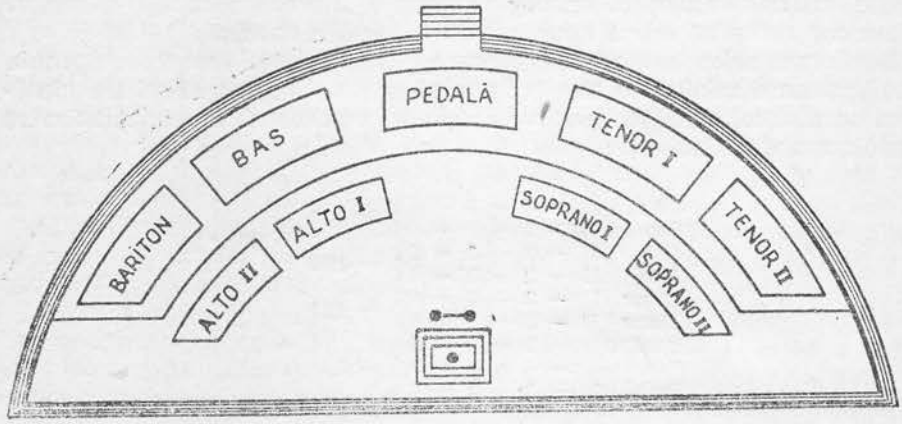
★
★ ★

Problema amplasamentului corului se tratează în mod diferit.

Corul, după cum s-a spus mai sus, se împarte în patru grupe de voci înrudite. Să aşezăm partidele primei grupe în locuri opuse scenei. Le va fi oare comod să cînte? Desigur că nu. Avînd întinderi şi registre înrudite şi cîntînd dublat în octavă ele tind totdeauna să fie mai aproape una de alta. Încercaţi să-i despărţiţi pe pedalişti de başi şi-i veţi auzi protestînd: „Nu e comod, nu se aud başii, nu avem pe cine să ne sprijinim". De aceea *partidele înrudite trebuie să stea în aceeaşi*

grupă. O dată cu aceasta, grupele din care se compune registrul vocilor înalte, care-şi asumă cea mai mare parte a materialului melodic, trebuie să stea în partea dreaptă a dirijorului. Registrul vocilor medii, ce umple cu materialul armonic golul între registrul înalt şi cel grav, se amplasează prin tot corul. În sfîrşit, partida vocilor grave, ca partidă fundamentală, ca bază pe care se sprijină toată greutatea acordului coral, trebuie să tindă spre centru.

Amplasamentul corului indicat mai sus e rezultatul unor experienţe şi observaţii îndelungate. Dar aceasta nu este ceva absolut obligatoriu; cîteodată sala şi condiţiile acustice pot determina anumite schimbări în amplasamentul corului.



Pentru başi şi tenori se recomandă să se construiască pe estradă un practicabil, făcut în aşa fel încît să se afle cu un cap mai sus decît sopranele şi altistele *

Analizînd diferitele tipuri şi feluri de cor, precum şi sistemul de amplasament, să ne oprim la unele chestiuni organizatorice.

Dirijorul corului trebuie să aibă ajutoare atît pe linie muzicalo-artistică, cît şi pe linie organizatorică. Ajutorul dirijorului pe linie muzicală duce munca de pregătire cu corul şi-l înlocuieşte pe dirijor cînd acesta lipseşte din anumite motive. Ajutorul dirijorului pe linie muzicală *intră în componenţa corului,* participă la toată munca dirijorului, îşi însuşeşte cerinţele şi indicaţiile lui, pentru ca în cazul înlocuirii dirijorului să nu introducă de la sine nici un fel de tratări noi, personale. *Nu trebuie să existe două influenţe asupra corului, nici două orientări diferite în muncă.* Se înţelege de la sine că ajutorul dirijorului trebuie să aibă studii muzicale corespunzătoare.

Ajutorul dirijorului pe linie organizatorică trebuie să fie *responsabilul* corului.

Principala menire a responsabilului este de a asigura ordinea organizatorică necesară muncii artistice.

---

* Acest aranjament îl folosea P. G. Cesnokov.

În fiecare din cele patru partide corale trebuie să fie în afară de aceasta un *responsabil al partidei corale* care răspunde de partida sa, atît din punct de vedere organizatoric, cît și din punct de vedere muzical. Responsabilul partidei corale trebuie să fie un cîntăreț bun, cu experiență și cu cunoștințe muzicale suficiente. Responsabilul partidei corale este reprezentantul ei, legătura ei vie cu dirijorul. El trebuie să cunoască din toate punctele de vedere pe fiecare cîntăreț din partida sa. Observînd lipsurile cîntăreților din partida sa el poate și trebuie să-i ajute, ajungînd în felul acesta la perfecționarea fiecărui cîntăreț în parte și a partidei în întregime. Pe un cîntăreț fără experiență, slab pregătit din punct de vedere tehnic, responsabilul trebuie să-l dea pentru îndrumare unui cîntăreț cu experiență, care-l va îndruma pînă ce el va căpăta experiență necesară și se va perfecționa din punct de vedere tehnic. Această îndrumare are o mare însemnătate practică. Oricît de bun ar fi, prin însușirile sale naturale, un cîntăreț nou venit în cor, el întîlnește o nouă manieră de a cînta și noi procedee ale dirijorului, pînă acum necunoscute lui. De aceea nu este indicat să-l punem dintr-o dată în postura unui cîntăreț de sine stătător. Responsabilul partidei corale este în cazul acesta ajutorul de neînlocuit al dirijorului. Asistînd la verificarea vocii, auzului, și la cunoștințele coristului nou venit, responsabilul trebuie să desemneze imediat din partida sa corală pe un cîntăreț cu experiență dînd pe noul venit sub îndrumarea acestuia.

De aici rezultă clar că într-o partidă corală pot fi primiți numai atîți cîntăreți noi, cîți cîntăreți experimentați există, care să poată îndruma pe cei noi veniți. Păstrînd această regulă, cel nou intrat nu va constitui o frînă pentru partida sa; la prima sa greșeală el va fi îndreptat de cîntărețul mai vechi, de îndrumătorul său. După cîtva timp, cînd cel nou va căpăta treptat experiență, și-și va însuși procedeele dirijorului, va învăța să susțină ansamblul — atît cel parțial, cît și cel general —, acordajul și altele; abia atunci el va deveni un cîntăreț de sine stătător. Acestui cîntăreț trecut prin stagiu de învățătură îi este foarte util să i se dea cu timpul spre îndrumare un nou venit și astfel, observînd greșelile elevului său, el va înțelege clar cît de necesar i-a fost ca și el să treacă prin această „ucenicie".

Responsabilul partidei corale trebuie să aleagă din componenții ei pe un cîntăreț care să aibă în grijă știmele partidei sale. Se recomandă să se facă cinci mape bine legate, patru pentru cor, cîte una de partidă, și una pentru dirijor. Bibliotecarul, primind indicații din partea dirijorului, referitor la piesele și la ordinea în care vor fi lucrate la repetiție, împarte notele în mape și le predă celor care răspund de ele în partidă. Dirijorul anunță piesa care urmează s-o lucreze. Responsabilul împarte știmele, iar după terminarea repetiției cu piesa dată le adună și le pune înapoi în mape; nici responsabilul de partidă nu trebuie să încalce munca celor ce împart știmele. Respectînd aceste reguli, mapele cu note vor ajunge după terminarea repetiției la bibliotecar, în aceeași ordine în care el le-a dat. De mapa dirijorului are grijă numai bibliotecarul.

Toate măsurile organizatorice enumerate au o mare importanță practică. În cor totul trebuie să fie legat, etanșat, sudat. Avînd o organizare precisă, nu trebuie admisă nici o încălcare a laturii muzicale sau sociale : funcțiile organizatorice sînt împărțite precis, fiecare latură a acestei munci este dată oamenilor corespunzători. Fiecare verigă coordonează în mod conștient munca sa cu celelalte, în vederea interesului general ; în cor se introduc în mod temeinic organizarea și disciplina, necesare unei activități artistice rodnice.

Dirijorului care *cere disciplină* i se reproșează deseori severitate inutilă, pretenții exagerate. Desigur toate pretențiile neîntemeiate sînt condamnabile.

Să încercăm să pătrundem mai adînc în această problemă.

Știm din experiență la ce rezultate triste duc uneori aceste „pretenții". Cum poate dirijorul să pretindă, de pildă, să fie simpatizat sau să ceară participarea sinceră și inimoasă a coriștilor la munca artistică generală ? El poate doar să dorească acest lucru, dar va ajunge la el nu prin cerințe, ci pe alte căi. Dirijorul trebuie să fie înainte de toate exigent față de sine însuși și să tindă ca întreaga sa muncă cu corul să fie un act creator, ca însuflețirea controlată prin simțul măsurii să-l însoțească atît în munca de pregătire, cît și pe scenă. Dirijorul trebuie să aibă totdeauna o ținută exterioară îngrijită, să fie amabil, să nu fie niciodată grosolan ; el trebuie ferm convins că grosolănia este incompatibilă cu munca artistică.

Disciplina corului o subîmpărțim în *cea exterioară și cea interioară*. Disciplina exterioară este ordinea, condiție obligatorie pentru desfășurarea oricărei munci colective. Această disciplină exterioară este necesară ca mijloc de educare și cimentare a disciplinei interioare, absolut necesară muncii artistice. Grija pentru menținerea disciplinei exterioare este sarcina directă a responsabilului de cor și a responsabililor de partide corale : calm și inteligent, ei instaurează ordinea exterioară necesară pentru lucru. Dar dacă de menținerea disciplinei exterioare se îngrijesc totdeauna numai responsabilii, atunci ea nu va fi trainică. Și dirijorul însuși trebuie să sădească în cor treptat și cu răbdare disciplina exterioară conștientă. E necesar ca un cîntăreț, supus influenței blînde, dar perseverente, a dirijorului, să se disciplineze pe sine însuși, să înțeleagă clar că disciplina exterioară depinde de el, că fără ea corul nu poate duce muncă artistică creatoare.

Disciplina exterioară creează în cor o atmosferă de seriozitate, de respect adînc pentru artă, acea ordine exterioară și concentrare care introduc corul în sfera *disciplinei artistice interioare*. În felul acesta disciplina interioară este strîns legată de disciplina exterioară. Fără ea, dirijorul și corul nu vor putea să facă repetiții artistico-creatoare. Munca creatoare, și cu atît mai mult interpretarea artistică, constituie un proces fin și complex, necesitînd concentrare deosebită, gîndire

aprofundată, dispoziție sufletească, adîncire. Însufleţirea creatoare care determină o justă interpretare artistică nu poate fi produsă artificial şi în grabă. Dar putem pregăti căile pentru realizarea ei. Aceste căi sînt întărirea disciplinei exterioare şi învingerea, cu ajutorul ei, a greutăţilor tehnice ale materialului în lucru. Cînd un cor disciplinat învinge aceste greutăţi atunci se clarifică căile care duc în sfera disciplinei interioare de ordin artistic ; numai în astfel de condiţii poate să apară însufleţire şi inspiraţie.

Numai prin respectarea minuţioasă a tuturor cerinţelor disciplinei interioare şi exterioare devine corul capabil de o interpretare artistică inspirată şi cauza corului devine o cauză a artei.

O mare însemnătate pentru reuşita muncii corale o are talentul muzical al fiecărui cîntăreţ. De aceea la primirea fiecărui cîntăreţ nou, dirijorul trebuie să-şi îndrepte atenţia asupra însuşirilor lui muzicale. Un cîntăreţ dotat muzical are noţiunea despre frumuseţea sunetului şi prin urmare tendinţa de a găsi acest sunet ; vor trebui puţine eforturi şi indicaţii pentru ca sunetul respectiv să fie găsit. Însuşindu-şi cunoştinţele elementare despre respiraţie şi emisia sunetului, un cîntăreţ talentat, cu ajutorul cîtorva exerciţii, va obţine repede rezultate bune. *Cu cît într-un cor sînt mai mulţi cîntăreţi talentaţi, cu atît mai uşor înţelege şi-şi însuşeşte corul cerinţele dirijorului, cu atît mai mult progresează în munca sa.*

★
★ ★

Cîteva cuvinte despre numărul şi durata repetiţiilor. Din practica multor ani am ajuns la concluzia că pentru corurile amatoare sînt necesare cel puţin două repetiţii pe săptămînă. Avînd o singură repetiţie pe săptămînă, roadele muncii depuse se risipesc aproape fără nici o urmă pînă la repetiţia următoare, iar deprinderile cîştigate se şterg. În aceste condiţii rezultatele nu se văd, iar cîntăreţului îi scade interesul pentru muncă.

Corurile profesioniste trebuie să aibă repetiţii zilnice (în afara zilelor libere).

Durata repetiţiilor nu trebuie să treacă peste două ore şi jumătate ; prima parte o oră şi un sfert, un sfert de oră pauză, partea a doua — o oră.

CAPITOLUL III

ANSAMBLUL

Pornind să cercetăm primul din cele trei elemente principale ale sonorității corale — ansamblul — ne găsim pe un teren foarte nesigur : cercetînd acordajul și nuanțele putem să ne sprijinim pe unele argumentări științifice, dar în ceea ce privește ansamblul acest lucru este, deocamdată, aproape imposibil de făcut.

Analizînd acordajul, vom avea de-a face cu : game, intervale, melodii, armonie ; studiind nuanțele : cu motivul, fraza, propoziția, perioada, forma muzicală ; ansamblul, însă, îl studiem prin perceperea lui nemijlocită. Pentru realizarea ansamblului, un *cîntăreț* trebuie să se contopească *și să se echilibreze*, pe cît mai perfect posibil, cu partida sa, iar *partida să se echilibreze în cor* ; dirijorul să regleze intensitatea sunetului — atît a cîntăreților, în parte, cît și a partidelor întregi. O însemnătate hotărîtoare are simțul ansamblului. Încă nu există o argumentare teoretico-științifică în acest domeniu ; totuși, vom încerca să generalizăm rezultatele observațiilor noastre practice.

*
* *

Pentru realizarea ansamblului, adică a sonorității echilibrate a cîntăreților în fiecare partidă corală și a tuturor partidelor în cor, se cere :

1. *Un număr egal* de cîntăreți în fiecare partidă corală.

Cazurile întîlnite deseori în practica corală, cînd numărul altistelor este mai mic decît al sopranelor, iar numărul S 2 și T 2[1] este necorespunzător de mic, trebuie considerate fenomene anormale. Ca urmare a acestor fenomene anormale, se întîmplă de obicei că formația corală, sau nu realizează ansamblul de loc, sau realizează o umbră a lui, și atunci cu mare trudă.

2. *O calitate egală* a vocilor în fiecare partidă corală.

Dacă, de exemplu, partida S 1 se compune din 6 voci — 2 puternice, 2 mediocre și 2 slabe —, atunci și celelalte partide trebuie să se com-

[1] În viitor vom întrebuința prescurtări : S 2 = sopran 2, T 2 = tenor 2 etc.

pună, din punct de vedere al cantității și calității vocii, aproximativ la fel.

Presupunem că partida de S 1, de componența arătată mai sus, i se va contrapune partida de T 1, compusă dintr-o voce puternică și cinci slabe. Cu acest raport incorect al forțelor, cele două partide, *cu toate că sînt egale ca număr de cîntăreți, nu vor putea să se echilibreze*, mai ales în „forte", și de aceea va fi foarte greu să se realizeze ansamblul.

Pentru echivalarea calitativă a partidelor corale, uneori poate fi sacrificată respectarea normei cantitative, în scopul respectării principalei legi a ansamblului — echilibrul. Dar experiența și observațiile noastre îndelungate arată că prima condiție a ansamblului — un număr egal de cîntăreți în partidele corale — trebuie să fie îndeplinită pe cît posibil.

3. *Un timbru egal* al vocilor în fiecare partidă.

Foarte des se întîlnesc voci care prin timbru, parcă, se completează una pe alta și în felul acesta se contopesc, cu condiția de a avea echilibru în intensitate. Dar se întîlnesc totuși voci al căror timbru se deosebește profund de timbrul tipic al partidei în care fac parte, din care cauză ele aproape că nu se pot contopi cu timbrul comun al partidei. Asemenea cîntăreți, cu timbrul izolat, nu trebuie primiți în cor. E de ajuns să existe una sau două din aceste voci, chiar într-o partidă corală mare, pentru ca ansamblul să sufere.

Observație. Trebuie să evităm de asemenea cîntăreții care au o vibrație puternică, adică au voce oscilatorie ; vibrația puternică distruge ansamblul parțial.

Corul, ale cărui partide sînt alcătuite cu respectarea celor trei cerințe, are, prin însăși natura sa, condițiile necesare pentru realizarea acelui ansamblu pe care convenim să-l numim ansamblul *mecanic* *.

Un astfel de cor, parcă de la sine, aproape fără efortul cîntăreților, va suna destul de echilibrat. Acest lucru este condiționat de faptul că în cor și numărul cîntăreților, și calitatea vocilor lor, și timbrul sînt echilibrate. Cu cît mai conștiincios vor fi îndeplinite aceste trei condiții, cu atît mai bun *va fi terenul pentru manifestarea acelui fel de ansamblu desăvîrșit*, pe care-l numim *artistico-organic*.

Echilibrul este *cerința principală* a ansamblului. Se admit însă și excepții **. Aceste excepții sînt de trei feluri :

---

* Acest termen întîmpină obiecții. Ansamblul, ca element al sonorității corale, nu apare niciodată în cor în mod „mecanic", ci este rezultatul acțiunii conștiente a cîntăreților și dirijorului lui.

** Cesnokov înțelege ansamblul exclusiv ca o sonoritate echilibrată între partidele corale. Toate celelalte corelații în sonoritatea partidelor corale sînt considerate de el ca abateri de la ansamblu. Această concepție se contrazice cu actuala orientare în arta corală sovietică în care ansamblul, văzut ca unul din elementele tehnicii corale, este considerat ca o corelație a partidelor corale în forța sunetului în procesul executării lucrării. Din acest punct de vedere ansamblul general poate fi de două feluri :

1) Ansamblul sonorității echilibrate, caracteristic pentru lucrări în care toate vocile partiturii corale au o egală importanță.

2) Ansamblul bazat pe predominarea unei partide sau alteia asupra celeilalte. Acest fel de ansamblu este caracteristic pentru lucrări de factură polifonică (N. red. ruse).

1. Evidenţierea parţială din ansamblu a uneia din partidele care duce melodia principală a lucrării sau părţi separate din melodie, precum şi scoaterea în primul plan a unor figuri ritmico-melodice secundare ce acompaniază tema principală.

2. Ieşirea totală din ansamblu a unui cîntăreţ solist cînd se execută o lucrare pentru voce solo cu acompaniament de cor.

3. Evidenţierea temei principale în lucrările contrapunctice (imitaţii, canon, fugă etc.).

Aceste excepţii sînt condiţionate de *perspectiva executării* şi au legătură directă cu nuanţele care, indirect, creează aceste perspective. Dar ele au legătură şi cu ansamblul în ceea ce priveşte echilibrul reciproc al sonorităţii partidelor corale. Iată de ce, analizînd ansamblul, e necesar să spunem cîteva cuvinte despre ele.

Primul fel de excepţii de la cerinţele echilibrului este cel mai uşor să-l clarificăm pe un exemplu muzical, deoarece însemnarea grafică a nuanţelor dinamice va dezvălui natura lui mai bine decît prin cuvinte.

Pentru aceasta, exemplul muzical alăturat trebuie bine învăţat ca numai după aceea să apelăm la explicaţii verbale, comparîndu-le cu *notele*.

IARNA

Foarte rar Liniştit P. Cesnokov. Op. 32, Nr. 2

S A T B

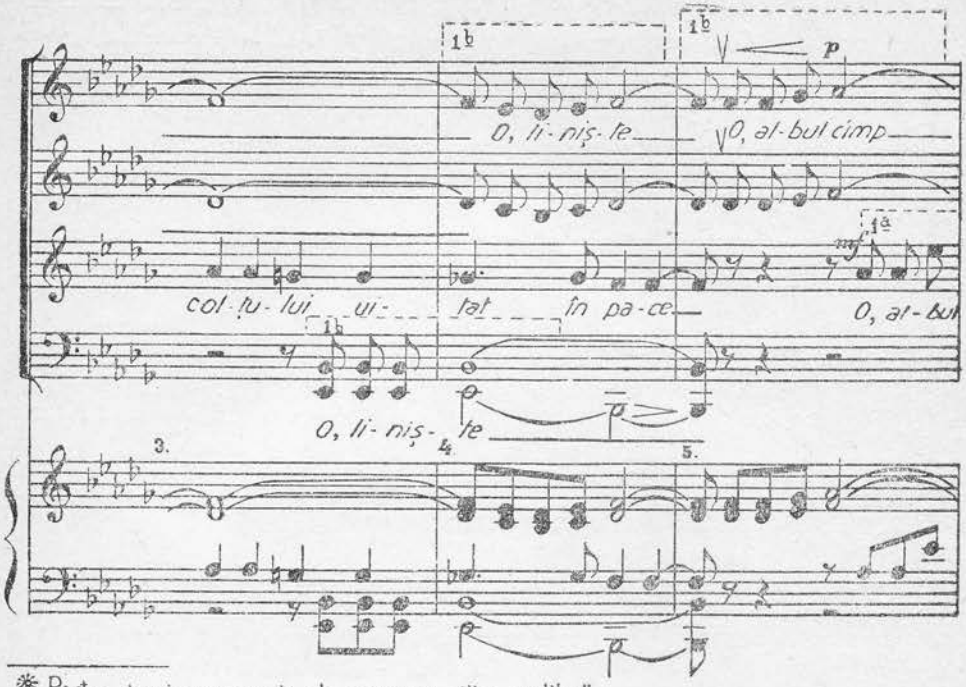
1b pp O, li - niş - le

pp

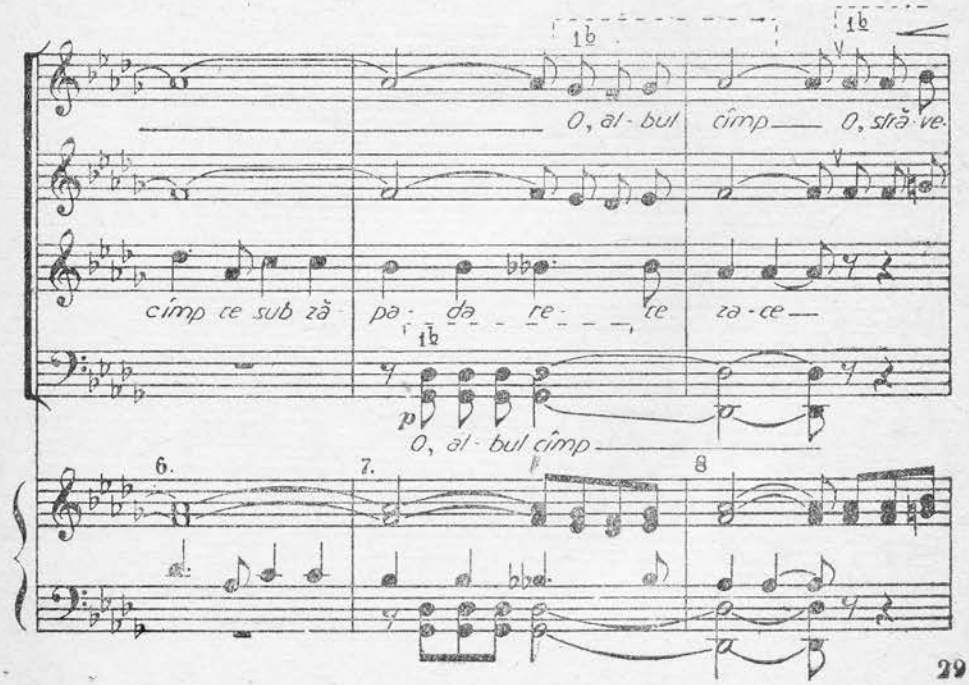
1a O, li - niş - le a

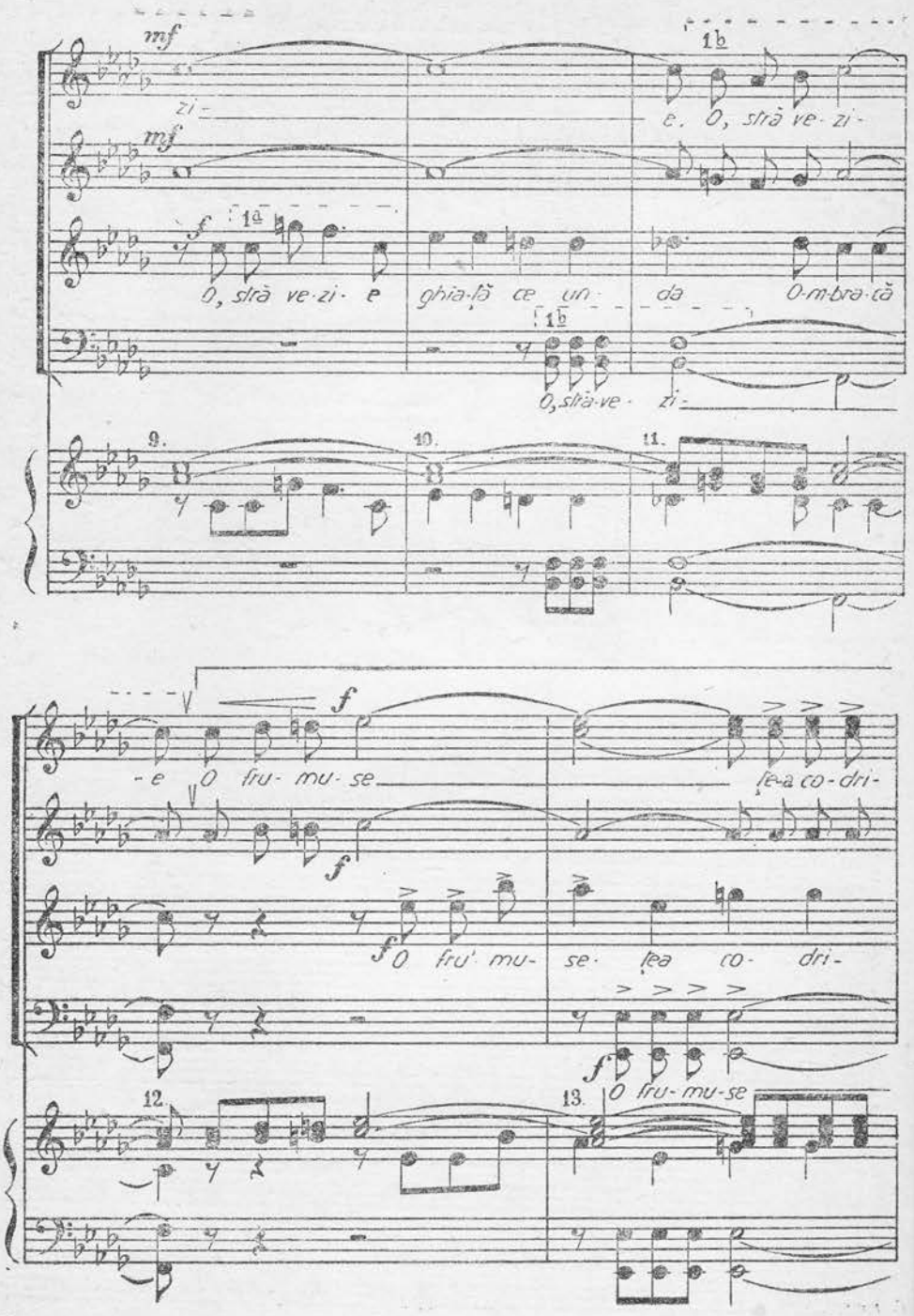
1. * 2.

* Partea de pian s-a scris pentru uşurarea citirii partiturii.



* Partea de pian s-a scris ptr. ușurarea citirii partiturii.





mf

zi- e. O, strà ve-zi-

mf

f 1a

O, strà ve-zi- e ghia-ţă ce un- da O-m-bra-că

1b

O, strà-ve- zi-

9. 10. 11.

f

-e O fru- mu- se ţe-a co-dri-

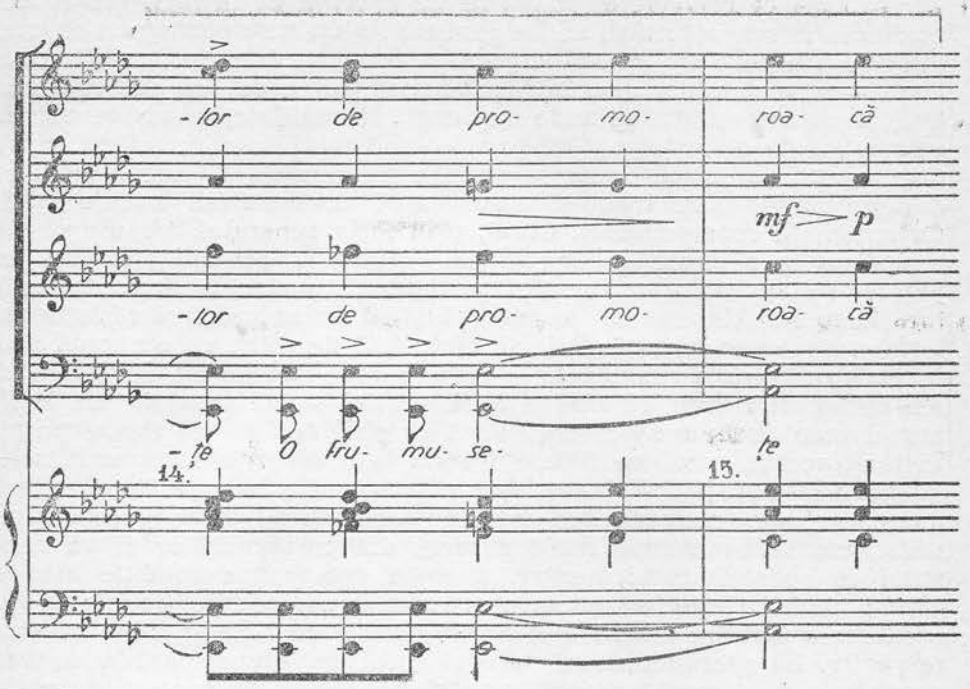
f

f O fru' mu- se- ţea co- dri-

f

O fru-mu-se

12. 13.



Învăţînd exemplul şi analizîndu-l, vom vedea că partida de tenori joacă în fragmentul prezentat rolul principal : prin ea este exprimată ideea principală a întregului fragment, ea prezintă melodia şi redă conţinutul literar (al textului). Tocmai de aceea partida de tenori din exemplul alăturat trebuie să fie scoasă în primul plan, de aceea este necesară evidenţierea parţială din ansamblu. În acest exemplu partida predominantă se contopeşte cu ansamblul general numai la sfîrşitul fragmentului, în măsurile 12—15. Aici partida de tenori devine egală prin forţă cu celelalte partide ale corului şi după cerinţele generale ale ansamblului *trebuie să se echilibreze* cu el. În ceea ce priveşte evidenţierea în primul plan al figurilor secundare ce acompaniază melodia principală, ele sînt clar indicate cu o paranteză notată cu cifra 1 b. Aceste fraze secundare apar întotdeauna acolo unde melodia principală coboară, slăbeşte sau precedează melodiei principale, pregătindu-i un fond corespunzător. Tocmai aici, aceste fraze trebuie „scoase în afară", deoarece scopul şi sensul lor este de a umple golurile ce se pot crea, să susţină încordarea ce slăbeşte sau să pregătească şi, parcă, să cheme intrarea melodiei principale. Atît faţă de reliefarea melodiei principale, cît, mai cu seamă, faţă de „scoaterea în afară" a frazelor secundare trebuie să avem multă grijă, conducîndu-ne sever după simţul măsurii artistice ; altfel va ieşi un caracter afectat, iar perspectiva lucrării se va denatura.

În ceea ce privește al doilea fel de excepții de la cerințele echilibrului, în execuția lucrării scrise pentru solo cu acompaniament de cor, unde solistul iese din ansamblu general, se spune adesea : „cu cît corul cîntă mai încet în decursul întregului acompaniament, cu atît este mai bine, deoarece solistul se aude mai clar". În realitate, în aceste cazuri, se creează de obicei o ruptură totală a solistului de cor : solistul cîntă clar, sonor, iar corul foșnește undeva în depărtare. Acest lucru e desigur greșit. Între solist și corul care-l acompaniază trebuie creat un ansamblu *corespunzător*. Corul, prin forța sunetului, trebuie să fie totdeauna la o anumită distanță de solist. Dar această diferență în puterea sunetului nu trebuie să fie exagerată, pentru ca firele de legătură între solist și cor să nu se rupă și să nu se producă răzlețire și izolare. De aceea corul trebuie să cînte față de solist cu o nuanță mai înceată, adică dacă solistul are *f*, corul trebiue să aibă *mf*, dacă solistul are *mf*, corul trebuie să aibă *p*, dacă solistul crește sunetul pînă la *ff*, atunci corul trebuie să meargă după el pînă la *f* și așa mai departe. În felul acesta, corul va fi întotdeauna la o distanță corespunzătoare față de solist, susținîndu-l în părțile puternice ale compoziției și creînd un fond moale, cînd el cîntă mai încet. Urmărind în felul acesta pe solist, corul nu va rupe firele ansamblului corespunzător și va constitui cu solistul un tot unitar. Aceasta este prima condiție asupra căreia trebuie să ne îndreptăm atenția. A doua condiție trebuie să fie o oarecare umbrire a timbrului acelei partide de care aparține solistul respectiv. Să presupunem că solistul este bas, atunci partida de bas nu trebuie să-și scoată timbrul prea clar în relief, în special la notele înalte, ci, dimpotrivă, să-și umbrească timbrul pentru ca timbrul solistului să nu pară palid.

Al treilea fel de excepții de la cerințele echilibrului — evidențierea temei principale în lucrările contrapunctice — este atît de vast și complicat încît trebuie să-i rezervăm un capitol special (vezi cap. VI). Pînă atunci revenim la problema ansamblului artistico-organic.

Alcătuind corect corul din punct de vedere al ansamblului, educînd pe cîntăreți în spiritul regulilor legate de crearea și susținerea ansamblului și socotind munca pentru crearea ansamblului ca terminată, dirijorul va încerca negreșit... o dezamăgire : totul pare făcut, spus, însușit, și, totuși, în ciuda eforturilor cîntăreților, lipsește ceva. *Lipsește dirijorul, voința lui artistică,* talentul lui care se manifestă prin însuflețire inspirată. Abia atunci cînd voința dirijorului va suda tendințele individuale ale cîntăreților, le va reuni și contopi într-un tot unitar cu însuflețire inspirată, le va cuprinde și subordona, numai atunci va fi realizat acel ansamblu desăvîrșit pe care l-am numit ansamblul artistico-organic.

Deci, ceea ce am numit noi ansamblu *mecanic* depinde de o alegere corespunzătoare de cîntăreți, de organizarea partidelor și a corului în general și de respectarea de către cîntăreți a regulilor de creare și de susținere a ansamblului ; iar ansamblul *artistico-organic* depinde de dirijor, de talentul lui și de maturitatea artistică a corului.

Observaţie. Este necesar să adăugăm că şi cîntăreţii antrenaţi de dirijor în momentul însufleţirii lui artistice participă activ în crearea ansamblului artistico-organic. Dirijorul, prin forţa talentului său, atrage corul în procesul creaţiei artistice şi numai luînd de la cor totul şi dînd de la sine totul, dirijorul, împreună cu corul, ating adevărata inspiraţie.

Ansamblul artistico-organic desăvîrşit este de neînchipuit fără ansamblul mecanic. De aceea este foarte important să arătăm acele metode tehnice pe care dacă le posedă un artist talentat el va fi înzestrat cu toate armele.

*
* *

Sarcina directă a dirijorului este să organizeze şi să echilibreze toate elementele ansamblului mecanic în cor: numărul cîntăreţilor, calitatea vocilor şi a timbrelor. Aceasta este însă adesea insuficient. Cauza constă în aceea că se întîlneşte o distribuire a acordului, unde nu se ţine seama de amploarea naturală a vocilor în toate partidele corale. Şi de aceea, cu toate străduinţele dirijorului şi ale corului, echilibrul sonorităţii este foarte greu de atins. Aceste acorduri n-au în construcţia lor, în natura lor, premiza necesară pentru ansamblu.

Să luăm, de exemplu, acordul următor cu nuanţa de *forte*.

Nota *do* de la bas este un sunet încordat, *mi* de la tenor de asemenea, *sol* de la alto este de o încordare medie, iar *do* de la sopran este aproape slab ca încordare.

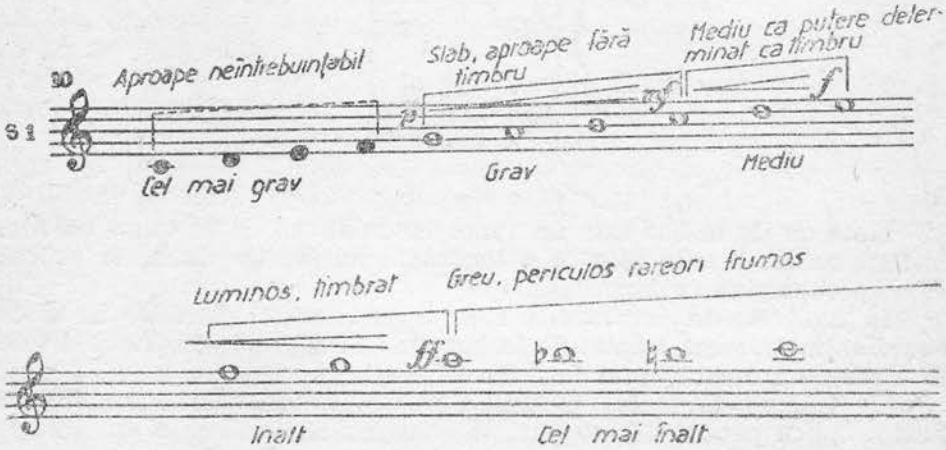
În felul acesta încordarea naturală a fiecărei partide, în acest acord se micşorează treptat de la bas pînă la sopran. Acest acord iese în afară de ansamblu prin însăşi natura sa.

Ce trebuie să facem pentru a stabili sonoritatea ansamblului? Putem aplica pentru fiecare partidă nuanţe diferite.

Aceasta va fi foarte greu de realizat în execuție, deoarece este un *ansamblu artificial*; e mai bine de aceea să schimbăm partidele în așa fel încît sforțarea naturală a acestora să fie egală *.

Acesta va fi ușor de realizat în execuție, deoarece este un ansamblu natural, iar sarcina efortului tuturor partidelor va fi egală: alto, contopindu-se cu sopranul, prin încordarea lor se vor echilibra pe deplin cu basul; sunetele partidei de tenori, cu toate că sînt divizate, sînt atît de puternice și încordate prin ele înseși încît reușesc să umple golul între aceste 2 note *do* încordate. În felul acesta, în ceea ce privește distribuirea acordului, ansamblul trebuie să fie împărțit în *ansamblu artificial și ansamblu natural.*

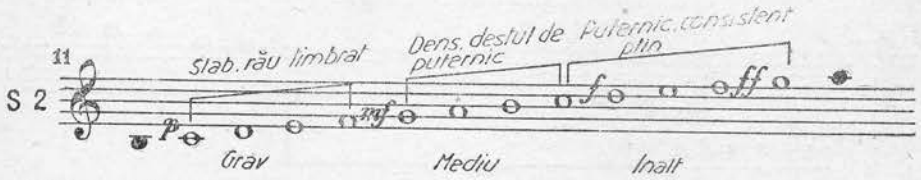
Ca să învățăm să determinăm fără greșeală fiecare acord din punct de vedere al ansamblului artificial și al celui natural, trebuie să vedem întinderea și registrul fiecărei partide corale.



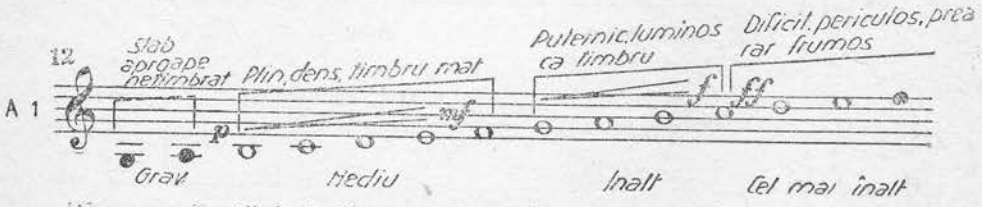
* Ținînd seamă de convingerea că în cor toate acordurile trebuie să sune echilibrat P. G. Cesnokov recomandă ca „acordurile neasamblabile" (termenul lui P. G. Cesnokov) să fie aduse printr-o cale sau alta la o sonoritate echilibrată. „Acordurile neasamblabile" în lucrările corale de compoziție armonică pot să apară ca rezultat al unei insuficiente cunoașteri de către compozitor a naturii sonorității corale. În cazurile acestea apare într-adevăr necesitatea aducerii acordurilor neasamblabile pe cale artificială la sonoritatea echilibrată. Însă în literatura corală se întîlnesc cazuri cînd compozitorul, întrebuințînd acorduri neasamblabile, tinde tocmai prin aceasta să dea corului o sonoritate specifică, care să corespundă chipului

Din tabloul alăturat se vede că întinderea sopranului I, fiind de la *do* al primei octave, pînă la *do* al celei de-a treia octave, se împarte în 5 registre, dintre care sînt întrebuinţabile şi bune: al doilea (cel grav), al treilea (cel mediu) şi al patrulea (cel acut). Dar ele nu sînt bune în mod egal : pe măsura urcării, sunetele fiecăruia din aceste trei registre se întăresc şi capătă o definire mai clară de timbru. La analiza tabloului alăturat, trebuie acordată o atenţie deosebită nuanţelor puse : ele sînt naturale, rezidă în natura vocii analizate sau partidei corale (desigur pot fi şi excepţii, însă foarte neînsemnate). Să obligi sopranul să cînte f, în registrul de jos, înseamnă să-i denaturezi însuşirea naturală şi, categoric, să nu realizeze *un sunet de bună calitate.*

Observaţie. Vocea omenească este destul de flexibilă şi de aceea despre întindere şi registru nu se poate vorbi cu o precizie matematică. Ele sînt aproximative. Însă cele arătate aici pot fi luate drept „medii" caracteristice pentru majoritatea vocilor şi, prin urmare, bune pentru o folosire practică a lor. Pentru partidele corale însă, cu condiţia alegerii vocilor de aceeaşi calitate, determinarea arătată în tablou capătă sensul şi semnificaţia aproape precisă.



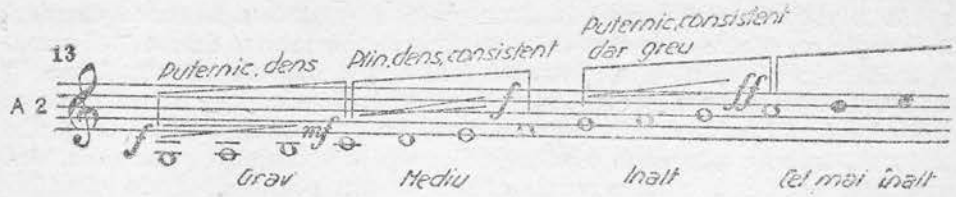
Cel mai bun registru al S 2 este cel mijlociu şi în parte cel acut. Se recomandă, în afară de aceasta, să fie luate în seamă două remarci practice : 1) S 2, ca voci mult mai masive şi dense în comparaţie cu S 1, nu trebuie folosite mai sus de fa (sau sol) din al treilea registru ; în caz contrariu ele vor îngreuna prea mult sonoritatea partidei de S 1 şi ieşind din graniţele întinderii lor nu vor da un sunet bun ; 2) în privinţa calităţii şi a numărului, partida de S 2 trebuie aleasă mai bine decît se face de obicei în cor. Prin alegerea lor minuţioasă va cîştiga sonoritatea întregului cor.



Aproape toată întinderea partidei de alto este bună. Primele două sunete şi ultimele sînt grele şi nu sînt bune din punct de vedere calitativ. Particularitatea timbrului de alto constă în : închegare, densitate, putere şi strălucire.

---

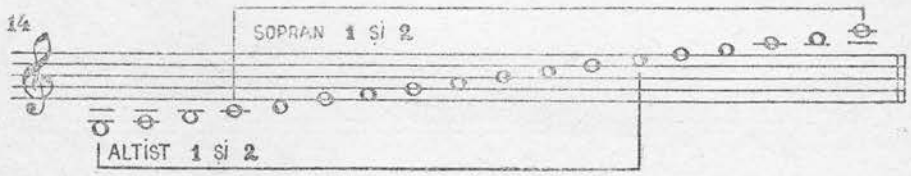
artistic al lucrării. Prefacerea acestor acorduri neasamblabile în cele echilibrate va duce categoric la denaturarea concepţiei artistice a compozitorului. Prin urmare, dirijorul corului trebuie să ştie să se descurce în natura acordurilor neasamblabile înainte de a le schimba în acorduri echilibrate (N. red. ruse).



Întinderea la A 2 diferă de cea a A 1 ,prin faptul că A 2 are în plus în registru grav, cele două sunete (sol şi la) care sună bine şi pe care A 1 nu le are ; timbrul sunetului A 2, neavînd acea strălucire ce se observă la A 1, este şi mai închegat, mai dens ,mai puternic şi foarte consistent.

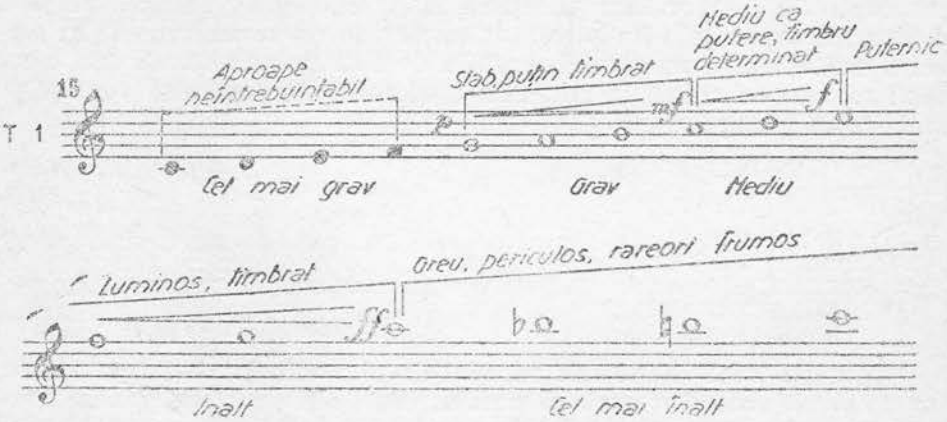
Cele patru partide analizate compun corul şi primul tip, adică corul de femei sau de copii * (sau luate împreună).

Întreaga întindere de voci egale poate fi înfăţişată astfel :



Să trecem la partida de tenori şi başi.

În partida de T 1, registrul mediu şi acut sînt foarte bune ca forţă şi strălucire. Caracterului timbrului T 1 îi corespunde foarte bine timbrul de S 1, avînd aceeaşi lejeritate şi strălucire :



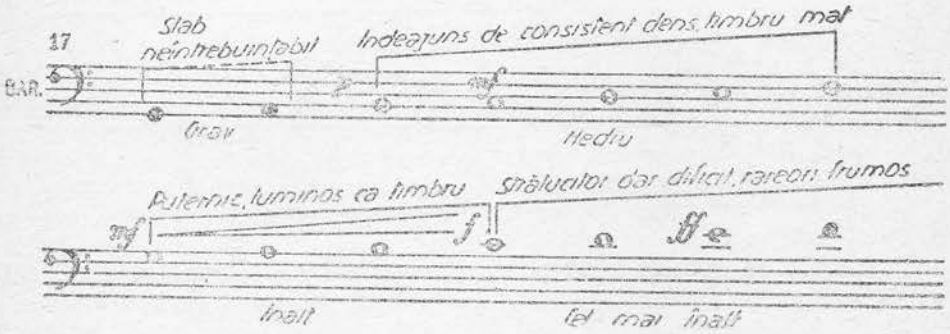
T 2 diferă de T 1 prin faptul că are registrul grav, lipsindu-i cel

* Egalitatea deplină stabilită aici de P. G. Cesnokov între corul de femei şi cel de copii nu este justă. Corul de copii are particularităţile sale, iar din punct de vedere al tehnicii vocale şi al execuţiei artistice se diferenţiază în mod deosebit de corul de femei (N. red. ruse).

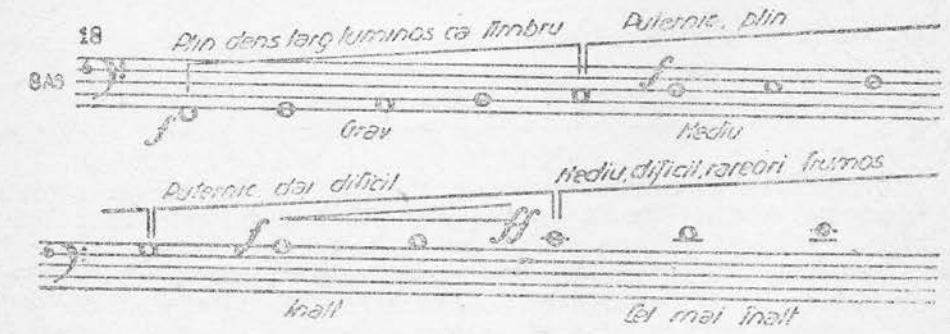
acut; este puternic și dens, nu strălucește în claritate, dar este închegat și plin.

Cele două remarci aduse la partida de S 2 se referă pe deplin și la partida de T 2.

În partida de bași sînt 3 subdiviziuni:



Forța și în același timp lejeritatea, claritatea și strălucirea sînt calitățile baritonilor.

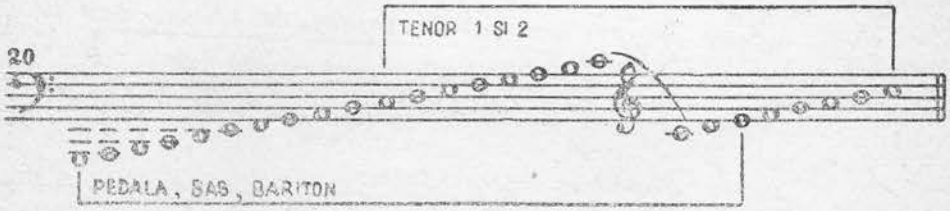


Forța, puterea, plinătatea, densitatea cel mai mult și strălucirea, sînt calitățile basului, ale acestei voci principale care susține greutatea

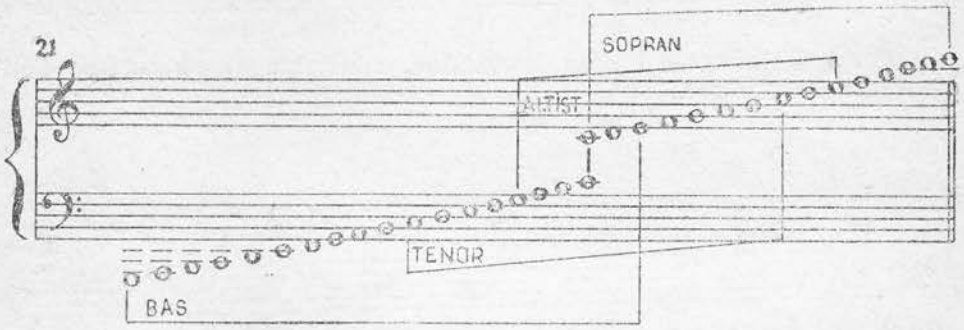
întregului acord coral. Timbrul și caracterul sunetului bașilor este așa de bine cunoscut, încît nu este nevoie să insistăm asupra lui.

Pedala este bună numai pe note situate pe liniițele suplimentare de jos: tot ce e mai sus, cu toate că sună cîteodată bine, se întîlnește rar.

Întinderea vocilor de tenori și bași ce compune corul de tipul 2, corul bărbătesc.



Întinderea corului mixt poate fi cuprinsă între următoarele limite.



Potrivit cu întinderile cercetate și registrele lor, putem cerceta construcția fiecărui acord pentru a-l defini dacă este asamblabil sau nu.

Remarcăm, în treacăt, că dacă vom compara întinderea și registrele S 1 cu T 1, S 2 cu T 2, bariton cu A 1, bașii și pedaliștii cu A 2, vom ilustra clar *înrudirea* acestor voci.

Deținînd întinderea de 4 octave și jumătate și bogăția diferitelor culori vocale vii, corul se prezintă ca un colectiv desăvîrșit din punct de vedere al posibilităților sale de execuție artistică.

Din toate cele spuse despre ansamblu reiese că pentru realizarea și susținerea lui dirijorul trebuie :

1) *să tindă ca în fiecare partidă corală să fie un număr egal de cîntăreți și cu calitate vocală egală,* îndreptîndu-și atenția corespunzătoare la alegerea timbrelor vocale de același fel. Fără acest echilibru în componența corului munca pentru realizarea ansamblului nu va reuși să dea roadele necesare.

2) să reușească, ca *regulile elementare* ale realizării ansamblului expuse de noi în cap. I *să fie bine însușite de fiecare cîntăreț* din cor. Respectarea lor, în aparență ușoară, dar în realitate foarte grea, ajută la dezvoltarea și ascuțirea simțului ansamblului în cîntăreți ;

3) arătînd corului acorduri nedesăvîrșite din punct de vedere al ansamblului (ansamblul artificial), să ceară responsabililor de partide ca, în știme, să fie puse, pentru aceste acorduri, diferite nuanțe. Aceasta e necesar, pentru ca fiecare din partida corală să știe locurile periculoase în sensul ansamblului și să dea o atenție deosebită pentru executarea lor ;

4) să știe să regleze puterea sunetelor, atît a partidelor întregi, cît și a cîntărețului separat care încalcă, atît ansamblul parțial, cît și pe cel general. Este greu să arătăm precis ce mișcare a mîinii e necesară pentru aceasta, însă caracterul gestului trebuie să fie *liniștitor,* cînd partida sau cîntărețul separat încordează fără rost sunetul („se reliefează") și *stimulator* atunci cînd intensitatea sunetului este insuficientă („nu se aude"), (amănunte despre aceasta vezi în partea a doua — conducerea corului). Desenul gestului trebuie să fie pe înțelesul cîntăreților ;

5) să atragă atenția la dublaje asupra *echilibrării sonorităților înrudite ;*

6) să se deprindă ca în timpul lucrului cu corul, și mai ales la concerte, să fie „însuflețit" măcar într-o anumită măsură. Bineînțeles, este greu să conduci totdeauna corul cu aceeași însuflețire, dar nu se poate ca în timpul execuției să fii liniștit lăuntric. Dirijorul trebuie să știe să aibă întotdeauna o oarecare „însuflețire", altfel va rupe orice legătură interioară cu corul.

Noi am amintit că în cercetarea ansamblului trebuie să ne bazăm nu atît pe cunoștințe precise, cît pe simțul ansamblului. Cîntărețul percepe ansamblul cu ajutorul auzului, senzației ; pe ele trebuie să ne bazăm la crearea ansamblului.

Dirijorul trebuie să știe să *găsească* greșeala în ansamblu, s-o *arate* corului sau partidei, să explice în ce constă ea, *să prezinte* modul amănunțit pentru înlăturarea ei și să obțină, fără să se zgîrcească la repetări raționale, îndepărtarea ei imediată. Procedînd în acest fel, dirijorul va fi înțeles de cor și, ceea ce este deosebit de important, își va cîștiga autoritatea necesară, iar munca dusă în mod rațional și apropierea vădită de perfecționare va trezi interes în cor.

★
★ ★

Analizînd caracterul și forța sunetului este necesar să ne oprim la problema respirației și a emisiei sunetului.

Dirijorul trebuie să explice corului conținutul acestei scurte descrieri. Respirația este sursa sunetului. Fără o respirație corectă nu poate fi un sunet muzical corect și bun. Respirația se compune din două acțiuni succesive : introducerea aerului în plămîni — *inspirația* — și eliminarea lui — *expirația*. Volumul de aer inspirat poate fi diferit, menirea inspirației nefiind totdeauna aceeași. De aceea respirația trebuie să fie împărțită în 3 tipuri *respirație mică* — obișnuită în viață și în vorbire, *respirație mare* — respirație de cîntare — și respirație *de rezervă*.

Cu respirația mică respirăm în mod obișnuit, în timpul somnului și atunci cînd vorbim.

Respirația mare, care ne interesează pe noi în momentul de față, este necesară pentru cîntare. Cu o respirație mică nu se poate cînta, deoarece pentru forța sunetului și pentru susținerea lui trebuie să ai mult aer și o destul de mare încordare a sistemului muscular.

Să urmărim momentul inspirației. Ea se face prin nas, iar atunci cînd inspirațiile sînt repezi participă și gura. Inspirînd prin nas aerul se încălzește și se curăță de impurități. Praful care pătrunde în gură și laringe produce iritarea mucoaselor avînd, desigur, o influență nefastă asupra cîntării.

După inspirație — introducerea prin nas a aerului în plămîni — gura e deschisă, limba stă plat în gură, atingînd cu vîrful dinții de jos ; este momentul emiterii sunetului. Despre sunet vom vorbi mai tîrziu. Să urmărim al doilea moment al respirației — expirația. Aceste două momente alcătuiesc tehnica respirației.

Al doilea moment nu este mai puțin important decît primul, deoarece sunetul ia naștere în momentul expirației.

Greutatea principală și grija cîntărețului în momentul expirației, adică și în momentul nașterii sunetului, constă în *economia* respirației. Trebuie să știi să economisești în așa fel respirația, încît cu cea mai mică cheltuială de aer să obții o rezervă mai mare de sunet și de cea mai bună calitate.

Un cîntăreț fără experiență, făcînd o respirație mare, fie chiar și corectă, aruncă aerul masat și peste două-trei secunde, rămîne fără aer, adică fără sunet. Din cauza aceasta nici calitatea sunetului nu poate fi bună, deoarece pentru obținerea unui sunet curat și pe deplin valoros este necesar să întrebuințezi cît mai puțină respirație posibilă. Aceasta, la prima vedere, pare o contradicție. Luați pe un violonist începător și puneți-l să scoată un sunet puternic. El va trece tot arcușul pe coarde apăsîndu-l puternic. Vor ieși numai stridențe, fîșieturi, scîrțîituri și tot ce vreți, numai sunet muzical nu. În felul acesta și cu aceleași rezultate cîntărețul fără experiență se poartă cu arcușul său, adică cu respirația. Un violonist cu experiență va folosi mai puțin arcușul și va apăsa aproape imperceptibil pe coarde. Sunetul va ieși moale, lin, puternic și muzical. Prin urmare, o dată cu expirația, o dată cu crearea sunetului, cîntărețul trebuie, înainte de toate, să economi-

sească respirația. Aceasta va produce ceea ce numim „respirația mare" și va face pe cîntăreț stăpîn deplin pe respirație și pe sunetul său.

De aici reiese pentru cîntăreți următoarea regulă:

În momentul inspirației trebuie introdusă în plămîni, prin nas, o mare cantitate de aer *, iar *în timpul expirației* acesta trebuie cheltuit în mod foarte economic. Însușirea acestei reguli este neapărat necesară pentru realizarea unei bune și corecte respirații.

Cîteva cuvinte despre respirația de rezervă.

Încercați să inspirați o mare cantitate de aer și fără a emite sunetul eliminați aerul fără eforturi, adică produceți expirația. Cînd veți face aceasta și expirația naturală se va termina, începeți să cîntați fără să luați o inspirație nouă, îndreptîndu-vă atenția asupra senzației care va rezulta din aceasta. În primul moment al cîntării veți simți o stînjenire, parcă ceva trage dinnăuntru. Cu cît veți continua, cu atît această stînjenire și această senzație neplăcută se vor mări din ce în ce. După ce terminați de cîntat veți simți oboseală și necesitatea de a respira adînc de cîteva ori.

Care e cauza? Aceea că în timpul unei respirații mari, eliminăm, expirăm aproape jumătate din aerul inspirat, iar cea de-a doua jumătate va rămîne pentru susținerea volumului normal al plămînului. Desigur această jumătate de rezervă va ieși o dată cu expirația următoare, fiind înlocuită de altă jumătate proaspătă a aerului din respirația următoare. Făcînd experiența arătată mai sus, noi am început să cîntăm direct, cu jumătatea a doua a respirației de rezervă. Plămînii și-au pierdut din volumul lor, venirea oxigenului s-a întrerupt și am simțit oboseală, iar nevoia de a respira de cîteva ori adînc a apărut din necesitatea de a restabili cea de-a doua jumătate cheltuită din respirația de rezervă.

Concluzie: *cu respirația de rezervă nu se poate cînta,* deoarece întrebuințarea ei cere o imediată restabilire. Acest lucru trebuie explicat cîntăreților, mai ales celor fără experiență, sfătuindu-i să nu se atingă de respirația de rezervă.

Observație. Pentru a cînta este nevoie de respirație adîncă, pentru a se umple plămînii în tot volumul lor posibil: de aceea trebuie să avem grijă de curățenia încăperii. Aceasta trebuie să fie bine aerisită. Încăperea care nu corespunde acestei condiții va dăuna sănătății cîntăreților.

Dirijorul trebuie să știe că un cîntăreț care suferă, chiar în mică măsură, de inimă nu poate fi admis în cor.

Și acum despre emiterea sunetului. Ea va începe o dată cu momentul al doilea al respirației, adică cu expirația, și trebuie să fie legată de sfîrșitul primului moment al respirației. Din adîncul plămînilor o coloană de aer, trecînd prin căile respiratorii, pătrunde în laringe.

---

* Din această indicație a lui P. G. Cesnokov nu rezultă de loc că totdeauna trebuie luat atît aer cît poate să încapă în plămînii cîntărețului. Cantitatea aerului inspirat trebuie să fie diferită la fiecare caz în parte. Aerul trebuie luat în plămîni în cantitatea corespunzătoare îndeplinirii unei sau altei sarcini concrete. (N. red. ruse).

Laringele se compune din cartilaje și mușchii care le conduc. El stă deasupra traheei cu care este în directă legătură. Ceea ce numim „mărul lui Adam" și care poate fi pipăit de oricine cu degetele pe propriul său gît este partea superioară a laringelui. Prin cavitatea lui sînt întinse orizontal două membrane numite coarde vocale. Dacă noi vom compara respirația sau, mai bine-zis, coloana de aer cu arcușul, atunci coardele vocale sînt strunele instrumentului nostru vocal. În „mărul lui Adam" se unesc și se fixează coardele vocale, iar între ele se formează un unghi ascuțit. În continuare se desfac pe toată întinderea lor formînd între ele o deschizătură în formă de triunghi prelungit și se fixează prin capete de cartilaje; destinația a două din aceste cartilaje în formă de scut este de a întinde coardele vocale, iar a celorlalte două, care au formă de căuș, de a le desface și apropia.

Coardele vocale sînt foarte elastice. Ele pot fi întinse și contractate, atît în lung, cît și în lat și pot vibra, atît pe toată lungimea lor, cît și la extremități. În timpul inspirației ele se desfac cu ajutorul cartilajelor în formă de căuș, dînd liberă trecere aerului. În timpul expirației, coloana de aer întîmpină în laringe un obstacol: o dată cu începutul expirației, aceleași cartilaje apropie coardele și între ele se formează o deschizătură foarte mică numită glotă.

Coloana de aer, întîlnind un obstacol în aceste coarde împreunate, începe să apese pe suprafața de jos a lor și pătrunde prin glota îngustă. Atunci coardele se abat în sus, lărgind oarecum glota sub presiunea coloanei de aer și revin imediat la starea inițială liniștită, aproape închizînd glota.

În urma acestui fapt presiunea aerului în trahee se mărește, coloana de aer pătrunde iar în glotă, punînd prin aceasta în mișcare coardele vocale, și așa mai departe. Într-un cuvînt arcușul nostru — coloana de aer — pune în vibrație strunele noastre — coardele vocale —, iar acestea, în urma unei lupte, vibrează dînd naștere sunetului.

Din laringe sunetul pătrunde o dată cu respirația în faringe, iar de aici în cavitatea bucală, unde, lovindu-se de cerul gurii, își ia zborul.

Se știe că sunetul produs numai de coardele vocale este slab.

În ce fel capătă sunetul intensitate, timbru și înălțime?

În ceea ce privește intensitatea sunetului se poate spune: cu cît coloana de aer care se îndreaptă spre coardele vocale este mai puternică, cu atît este mai mare amplitudinea vibrației, cu atît este mai puternic sunetul. Prin urmare, puterea sunetului vocii omenești depinde de amplitudinea vibrației coardelor vocale. Ca să obținem această amplitudine trebuie să apăsăm puternic pe suprafața de jos a coardelor vocale, tot așa ca și cu un arcuș pe strune. Dar aceasta nu este suficient.

Deasupra laringelui există un întreg șir de cutii de rezonanță. Cele mai importante și mai apropiate de ele sînt faringele, cavitatea rino-faringiană și cavitatea bucală. Aceste organe sînt foarte mobile

și de aceea ele pot, fiind cutii de rezonanță, să se adapteze fiecărui sunet. Adaptîndu-se, ele amplifică sunetul adică îi dau putere și îi dau și *timbrul*, adică culoare.

Culoarea sonoră depinde mai mult de cavitatea faringiană și de cea bucală, cavitatea rino-faringiană și nazală, împreună cu celelalte cavități învecinate. Fără ajutorul cutiilor de rezonanță toate sunetele coardelor vocale vor fi slabe, urîte, răgușite. Ele pot fi comparate cu sonoritatea unor viori așa-numite „străpunse" a căror față și spate sînt luate și lăsate numai laterale, care, ca să fie mai durabile, sînt puțin îngroșate. Asemenea viori fără rezonanță au un sunet foarte palid, slab și răgușit.

Trebuie să ne îndreptăm atenția spre o împrejurare foarte importantă referitoare la timbrul sunetului. Lovitura sunetului în cavitatea palatală a gurii este un moment foarte important pentru crearea timbrului. Sunetul, ieșind din laringe și trecînd prin faringe, se lovește sau de regiunea nazală, sau de cerul moale (din fundul gurii), sau de cel tare (aproape de dinți) și, respins, el zboară din gură.

În primul caz se creează un sunet nazal care nu e frumos, nefolositor. El provine adesea din contractările limbii. Limba contractîndu-se se ridică, umplînd toată partea din fund a gurii și negreșit trimite sunetul în cavitatea nazală. Limba trebuie să stea în gură, liniștită, plată, atingînd cu vîrful ei dinții de jos; nu trebuie să fie încordată, ci, din contră, să fie relaxată. Acest lucru trebuie recomandat cîntăreților, mai ales începătorilor și celor fără experiență și cărora trebuie să li se pretindă să urmărească poziția corectă a limbii. Altminteri sunetul va fi nazal, fonfăit și va strica sonoritatea corală.

Cînd sunetul, ieșind din laringe și trecînd prin faringe, se îndreaptă și se lovește direct de cerul tare, el capătă un caracter de sunet deschis, pițigăiat, aproape lipsit de timbru. Un asemenea sunet se mai numește și sunet „alb". Această denumire este potrivită deoarece el e într-adevăr fără culoare. În practica corală el este nepermis. În primul rînd, prin aceea că lipsa de conținut a sunetului unora dintre cîntăreți se răsfrînge în mod dăunător asupra timbrului general al sonorității corale, iar în al doilea rînd, și aceasta este important, sunetul deschis se reliefează din sonoritatea corală generală și distruge, atît ansamblul partidei, cît și ansamblul coral general. Trebuie să se atragă atenția cîntăreților asupra acestui sunet nefolositor și dăunător corului, recomandîndu-se stăruitor să fie evitat. Se recomandă ca dirijorul să spună coriștilor:

„Nu diluați sunetul, nu-l lipsiți de timbru, împingîndu-l prea aproape de dinți"; „cîntați consistent sunetul"; „căutați frumosul și artisticul din sunet"; „cîntați sunetul închis".

Cînd sunetul, ieșind din laringe și trecînd prin faringe, se lovește de cerul moale, prin simpla lovitură în acest văl moale capătă o nuanță mată, iar cavitatea bucală, această cutie de rezonanță principală prin care el trece respins, capătînd rotunjime și consistență, la rîndul său îl amplifică, intensificîndu-i și mai mult densitatea și lărgindu-l. Rezultă un sunet profund, închis, care trebuie arătat mai

des cîntăreților recomandîndu-l, obișnuindu-i cu el și educîndu-i pentru acest sunet. O *dezvăluire* măiastră a sunetului, adică permutarea punctului sonor de reflecție în direcția cerului tare, produce o impresie măreață care nu poate fi redată de nici un alt procedeu de creare a sunetului.

Deci, sunetul nazal nu poate fi permis în cor, iar cel deschis în foarte rare cazuri de pp transparent și gingaș și atunci cu foarte mare prudență. *Sunetul corului este sunetul închis,* cu toate calitățile lui, avînd o dezvăluire măiastră pînă la limitele posibile, care măresc aceste calități.

Intensitatea și timbrul sunetului fiind studiate, să trecem la analiza înălțimii sunetului.

Înălțimea depinde de numărul vibrațiilor. Cu cît coarda face mai multe vibrații pe secundă, cu atît sunetul e mai înalt. Mărimea numărului de vibrații se obține prin întinderea și prin scurtarea coardelor vocale. Să ne întoarcem iar la vioară. Desfaceți cuiul coardei sol, coborînd-o pînă la sunetul cel mai jos posibil. După aceea, trecînd pe ea cu arcușul, începeți să strîngeți cuiul. Coarda, înfășurîndu-se, începe să se întindă, iar sunetul emis se va urca. Prin urmare, cu cît mai mare este extensiunea coardei, cu atît ea are mai multe vibrații, iar sunetul e cu atît mai înalt. Însă gradul de extensiune are limita sa și dacă ea va fi trecută, coarda va plesni. Atunci, atingînd gradul de limită al extensiunii, să începem să scurtăm coarda prin punerea degetului arătător al mîinii stîngi. Vom observa că sunetul devine mai înalt. Dacă avem nevoie de un sunet și mai înalt, vom apăsa pe coardă, degetul următor (mijlociu) scurtînd-o și mai mult ș.a.m.d. Același lucru se petrece și cu strunele instrumentului nostru vocal, cu coardele vocale.

Prin cîntarea sunetelor groase, ca și strunele coborîte, coardele vocale au o extensiune neînsemnată. Nici nu sînt apropiate complet, așa că între ele rămîne o deschizătură destul de însemnată prin care coloana de aer poate trece fără prea mare sforțare. Dacă va trebui să urcăm sunetul, atunci va trebui să întindem mai mult coardele vocale. Rolul cuielor de vioară în laringele nostru este dat anumitor cartilaje și mușchilor care le conduc. Aceste cartilaje — cel mai important dintre ele este cel în formă de scut — încep să întindă coardele vocale și astfel se obține un sunet mai înalt. Cu cît extensiunea este mai mare, cu atît sunetul este mai înalt.

Pe măsura apropierii coardelor vocale de gradul de limită al extensiunii, ele se apropie tot mai mult una de alta. Cînd s-a atins limita și sunetul trebuie totuși urcat, atunci coardele vocale, strîns apropiate, încep să se lipească spre capetele lor (în direcția centrală) și, în felul acesta, să se scurteze. Cu cît ele devin mai scurte prin această lipire, cu atît sunetul este mai înalt. Cînd sunetul atinge limita înălțimii rămîne între coardele vocale o deschizătură minimă ca lungime. Susținînd sunetul înalt, cîteodată această deschizătură minimă „face strengării", lipindu-se și dezlipindu-se pe moment. Cînd se întîmplă acest lucru, pe linia sonoră a vocii parcă sare o scînteie. Dacă

lipirea și dezlipirea se va prelungi cîtuși de puțin, atunci cîntărețul, cum se spune, *„cîntă cocoșește"*.

Din fericire se întîmplă foarte rar o lipire prelungită a acestei deschizături minime, care, spasmodic, nu se desface în momentul următor. Atunci coloana de aer, avînd o presiune puternică, rupe coardele vocale, iar cîntărețul rămîne nu numai fără voce, dar nu mai poate vorbi decît pe șoptite. Trebuie să-i ferim pe cîntăreți de abuzuri și de o comportare neglijentă față de sunetele prea înalte, care pot avea consecințe dăunătoare asupra vocii.

Acum să tragem concluzii generale din tot ceea ce am expus mai sus referitor la emisia sunetului.

1) Pentru obținerea unui sunet plin, curat, puternic, lin și susținut trebuie să ne deprindem să apăsăm coloana de aer pe suprafața de jos a coardelor vocale, nu sacadat, ci rar, treptat și lin.

2) Să ne strîngem limba și să nu trimitem sunetul în cavitatea nazală. Sunetul cu nuanțe nazale trebuie exclus cu desăvîrșire din sonoritatea corală.

3) Să folosim foarte atent și numai în cazuri absolut necesare sunetul deschis.

4) Să arătăm cîntăreților sunetul închis și să obținem de la ei o îndemînatică folosire a lui. Trebuie să ținem minte că sunetul corului este sunetul închis.

5) Să recomandăm consecvent cîntăreților o dibace și extrem de atentă comportare față de sunetele acute de limită.

6) Să lămurim cîntărețul că vocea, mai ales cea bună, este un dar prețios și că ea trebuie păzită în genere și în special de răceală și o oboseală peste măsură.

Starea de transformare a vocii sau mutația (schimbarea vocii) este regenerarea laringelui.

Perioada schimbării vocii începe o dată cu pubertatea. La femei ea are loc mai devreme decît la bărbați. La locuitorii din sud mai devreme decît la cei din nord. În zona noastră temperată ea se petrece la fete aproximativ între 14—17 ani, iar la băieți între 15—18 ani.

În perioada schimbării vocii, e mai bine să nu se cînte sau să se cînte foarte puțin și cu atenție.

CAPITOLUL IV

ACORDAJUL

Înainte de a cerceta al doilea element al sonorității corale — *acordajul,* este necesar să separăm noțiunea de acordaj de tot ce e străin de ea și nu are nici o legătură cu ea.

De noțiunea de acordaj unii leagă, deseori greșit, înrudirea timbrelor vocale, frumusețea și intensitatea sunetului ș.a.m.d. Toate acestea, după cum am văzut, se referă la ansamblu. De asemenea dicțiunea, ritmul, tempoul și altele au legătură directă cu nuanțele. La acordaj trebuie să se refere numai ceea ce-i este propriu, ce stă în natura lui și anume : *intonația corectă a intervalului (acordaj orizontal) și intonația corectă a acordului (acordaj vertical).* Prin intonare corectă noi înțelegem o atitudine conștientă și bine fundamentată față de conținutul și executarea intervalului, iar intonarea corectă a acordului este o execuție precisă a sunetelor componente ca rezultat al unei analize a acestora.

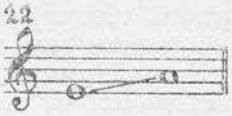
Intervalul și acordul — orizontalitatea și verticalitatea —, iată elementele care stau în natura acordajului și care îl crează.

Care trebuie să fie atitudinea analitică față de execuția intervalului și acordului ? Rezolvînd această problemă, noi vom ști ce este acordajul și vom avea posibilitatea să deprindem corul cu el. Nu trebuie însă să scăpăm din vedere că nu se poate *cunoaște* acordajul fără să-l *simți,* nu se poate *învăța* acordajul fără a avea deprinderea și posibilitatea de a-l *găsi* : numai îmbinarea perceperii sunetului cu cunoașterea, cu știința, poate să ne ofere un teren solid pentru stăpînirea acordajului.

Sarcina noastră este de a fundamenta acordajul simțit de noi, pentru ca nu numai să-l simțim, dar să-l și cunoaștem și să dăm posibilitatea corului nu numai să-l găsească, ci să se și deprindă cu el.

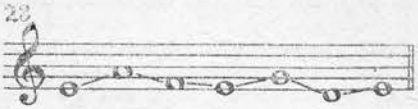
Intervalul este distanța, din punct de vedere al înălțimii, între 2 sunete. Nota *mi* este sunetul de bază nota *la* este cvarta, adică a patra notă de la sunetul de bază ; distanța ca înălțime față de aceste 2 sunete este intervalul, și anume intervalul de cvartă.

22



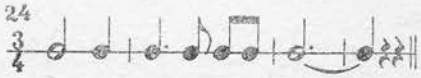
Dacă vom lua un şir de intervale, atunci vom obţine o linie curbă de înşiruire orizontală.

23



De aceea, putem să numim această intonare precisă *acordajul orizontal.* Privită dinafară, melodia este o îmbinare a celor 2 elemente : a înălţimii şi ritmului. În exemplul de mai sus este prezentat primul element al melodiei. Dacă vom suprapune pe acest prim element pe cel de-al doilea, ritmul cu următorul conţinut, din aceasta va

24



rezulta o melodie.

25

De aceea intonaţia sau acordajul orizontal se poate numi *acordaj melodic.* Acordajul orizontal sau melodic este acordajul *partidei corale.* Să-l numim acordaj parţial, în sensul că aparţine unei părţi din cor — unei partide corale. Deci, o intonaţie justă nu este altceva decît acordajul *orizontalo-melodic parţial.* Acest acordaj parţial are o mare însemnătate în acordajul general al corului şi de aceea e necesară o analiză mai amănunţită.

Intervalele, precum se ştie, se împart în următoarele grupe : 1) perfecte, 2) mari, 3) mici, 4) mărite, 5) micşorate. Această împărţire a intervalelor în grupe este justificată prin faptul că fiecare din ele are un *conţinut şi un caracter deosebit* *, propriu numai grupei, şi de aceea mijloacele de execuţie ale intervalelor din fiecare grupă trebuie să fie diferite. Sarcina noastră constă deci în clasificarea *mijloacelor de execuţie corectă* a intervalelor diferitelor grupe, deoarece tocmai aceasta *constituie baza acordajului* orizontalo-melodic.

Să luăm terţa şi sexta :

26

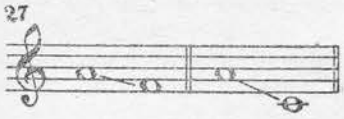
* Prin conţinut trebuie să înţelegem partea cantitativă a intervalului, iar prin caracter partea calitativă (N.A.).

Să le cîntăm (fără ajutorul vreunui instrument, adică numai cu vocea) şi să urmărim acea încordare care va fi necesară pentru intonarea lor precisă. Fără a risca să greşim, vom constata că sunetul de bază *do*, nu necesită nici un fel de încordare. Simţi nevoia să-l intonezi stabil. Însă terţa *mi* şi sexta *la* necesită o încordare mai mare. După o cerinţă insistentă a auzului, *simţi nevoia să le cînţi sus*, trimiţîndu-le departe în sus faţă de sunetul de bază, adică *lărgind* intervalul.

Observaţie. Prin cuvîntul „încordare" nu înţelegem încordarea fizică a muşchilor aparatului vocal, ci numai tendinţa sunetului către o înălţime determinată, necesară. A cînta sunetul „stabil" nu înseamnă a-l urca sau a-l coborî, ci a-l duce, ca să zicem aşa, pe orizontal, pe o linie dreaptă a înălţimii, stabilindu-l în mod categoric pe această linie. A cînta sunetul cu „încordare spre ridicare" înseamnă a-l ridica pînă la înălţimea cerută de auz, şi apoi, rămînînd pe ea, să ducem sunetul pe o linie dreaptă orizontală. A cînta sunetul cu „încordare spre coborîre" înseamnă a-l coborî pînă la limita necesară cerută de auz şi a-l face stabil, cînd această linie a fost atinsă.

Noi am încercat să intonăm intervalele ascendente. Să le luăm pe cele descendente.

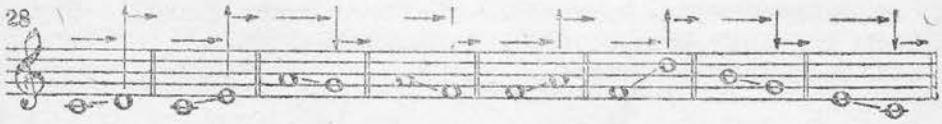
27



Făcînd cu ele acelaşi lucru ca şi cu cele ascendente, ajungem la concluzia că sunetul de bază *la* nu cere încordare, ci numai *stabilitate*, dar terţa *fa* şi sexta *do* cer o încordare deosebită ; ele, după cerinţele auzului, trebuie cîntate jos, trimiţîndu-le în jos faţă de sunetele de bază, lărgind intervalul. În felul acesta toate cele 4 intervale mari, reproduse de noi, au necesitat la executarea lor unul şi acelaşi lucru : depărtarea notelor care compun intervalele de bază, adică lărgirea intervalului într-o singură parte sau lărgirea unilaterală. Orice interval mare am lua, el va cere acelaşi lucru pentru o intonare corectă.

Prin urmare toate intervalele mari necesită o intonare *stabilă* a sunetului de bază şi lărgirea unilaterală a intervalului, adică intervalele *ascendente* încordare *spre ridicare* a sunetului din care se compune intervalul şi cele *descendente* încordare *spre coborîrea* lui. Grafic, aceasta se poate prezenta prin următoarea schemă :

28



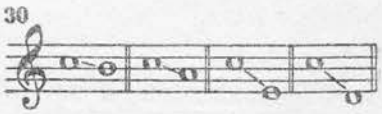
Observaţie. Modurile de executare a intervalelor le reprezentăm grafic cu ajutorul unor săgeţi cu direcţii diferite. Săgeata orizontală (→) înseamnă stabilitate, cea vertical-ascendentă (↑) înseamnă încordarea spre ridicare, cea vertical-descendentă (↓) înseamnă încordare spre coborîre. Săgeata orizontală pusă după cea verticală (↓ → ↑→) înseamnă stabilitatea sunetului după ce a fost respectiv încordat spre ridicare sau coborîre.

Să trecem la grupa intervalelor mici.

29

Intonînd precis cu vocea intervalele arătate în exemplu, ajungem la concluzia *că sunetul de bază* nu cere încordare, ci numai *stabilitate.* În ceea ce privește nota care compune intervalul, aici, în comparație cu intervalele mari, se întîmplă o încordare de ordin *invers,* adică *apropierea* notei care compune intervalul de sunetul de bază sau *strîngerea intervalului ;* avînd sunetul de bază stabil, urechea cere ca secunda fa, terța sol, sexta do și septima re să fie *cîntate jos, apropiindu-le* de sunetul de bază și în felul acesta *strîngînd* intervalul. Și în intervalele mici, *descendente,* se observă aceeași strîngere.

30



Avînd sunetul de bază *stabil,* urechea cere ca secunda *si,* terța *la,* sexta *mi* și septima *re* să fie *cîntate sus, apropiindu-le* de sunetul de bază și strîngînd în felul acesta intervalul.

Prin urmare toate *intervalele mici* cer o intonare *stabilă a sunetului de bază și o strîngere unilaterală* a intervalului, adică în intervalele ascendente o încordare spre coborîre a notei care compune intervalul, iar în cele descendente o încordare spre *ridicarea ei.*

31

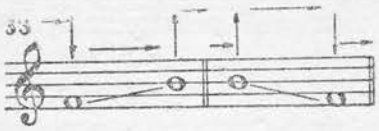
Deci intervalele mari cer o *lărgire unilaterală* (tendință centrifugă), iar cele mici o strîngere unilaterală (tendință centripetă).

Să trecem acum la cele 2 grupe care urmează, la intervalele *mărite* și *micșorate.* Să luăm cvarta mărită

32

și să urmărim acea încordare necesară pentru intonarea ei perfectă. Aici nici sunetul de bază, nici însăși cvarta nu pot fi cîntate fără o încordare anumită și destul de perceptibilă, adică nu pot fi

cîntate stabil. Şi sunetul de bază şi chiar cvarta însăşi cer o încordare accentuată, însă în direcţii cu totul contrarii. Sunetul de bază va cere încordare spre coborîre, iar cvarta încordare spre ridicare.



În felul acesta intervalele mărite, ca şi cele mari, cer *lărgire*, dar o lărgire mai mare — *bilaterală*. Iată de ce intervalele mărite sînt mai grele în execuţie decît cele mari. Dacă intervalele mărite, după felul lor de execuţie, sînt asemănătoare celor mari, adică cer lărgire, cele micşorate, în aceeaşi măsură, sînt asemănătoare celor mici; intervalele micşorate, ca şi cele mici, cer strîngere, însă una şi mai mare — bilaterală. Dacă cvinta micşorată o vom reproduce corect cu vocea

atunci vom simţi clar că sunetul de bază va cere încordare spre ridicare, iar cvinta încordare spre coborîre, adică strîngerea bilaterală. Aceasta se observă în intervalele ascendente. În cele descendente este invers, sunetul de bază va cere încordare către coborîre, iar cvinta încordare către ridicare.

Rămîne să cercetăm ultima grupă a intervalelor perfecte. Intervalele acestei grupe sînt cele mai uşor de executat. Ele nu cer nici strîngere, nici lărgire, ele cer intonarea stabilă atît a sunetului de bază, cît şi a notei ce compune intervalul.

Să reproducem corect cvinta perfectă şi octava perfectă şi ne va fi clar că va fi necesară numai *stabilitate*, atît a sunetului de bază cît şi a cvintei şi a octavei.

În felul acesta, după gradul de dificultate al intonației, intervalele pot fi împărțite în 3 grupe:

1) *Cele ușoare* — perfecte — nu necesită nici lărgiri, nici strîngeri, ci numai *stabilitate.*

2) *Cele grele* — mari și mici — necesită lărgire sau strîngere *unilaterală.*

3) *Cele foarte grele* — mărite și micșorate — necesită lărgiri sau strîngeri *bilaterale.*

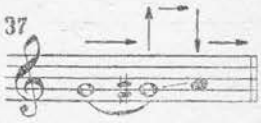
Acestea sînt regulile principale ale intonării intervalelor, care decurg chiar din natura lor. Sprijinindu-ne pe aceste reguli, vom putea *învăța* pe cîntăreți *să intoneze corect,* ceea ce va da ca rezultat *un acordaj orizontal melodic bun.*

Este de dorit cunoașterea deplină a intervalelor de către cîntăreți. Însă *este indispensabilă pentru fiecare cîntăreț priceperea* în stabilirea conținutului intervalului, pentru a avea posibilitatea de a-i adapta un mod corespunzător de intonare.

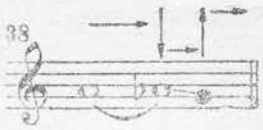
Tabela de la pagina 52 arată în mod concret conținutul intervalelor și modul de intonare al lor.

Observație. Este nevoie să amintim două excepții.

1) Semitonul cromatic ascendent nu cere strîngere ca toate intervalele mici, ci lărgire:



2) Tot astfel cere lărgire și semitonul cromatic descendent:



Să trecem la analiza gamei, care are o legătură directă cu intonația corectă. Să luăm prima jumătate a gamei do major și, bazîndu-ne pe concluziile trase în problema modurilor de intonare a intervalelor, să analizăm modul de intonare a fiecărei trepte a acestei game.

Prima treaptă a acestei game — *do* — cere intonație slabă, ca bază a întregei game, ca sprijin și stabilitate a ei pe de o parte; iar pe de altă parte, nota *do* reprezintă sunetul de bază în secunda *do-re,* în terța *do-mi* și cvarta *do-fa,* care trebuie cîntat stabil în toate intervalele enumerate, așa cum s-a văzut mai sus.

GRUPA SI GREUTATEA INTONĂRII	CONTINUTUL INTERVALULUI	DIRECTIA INTERVALULUI	SUNETUL DE BAZĂ	NOTA CARE COMP. INTERVALUL	EXEMPLU PE NOTE
1 USOARE, CARE NU AU NEVOIE NICI DE LĂRGIRE, NICI DE STRÎNGERE	PERFECTE	SUITOR	STABIL	STABIL	
	PERFECTE	COBORÎTOR	STABIL	STABIL	
2 GRELE, CARE NECESITĂ LĂRGIRE SI STRÎNGERE UNILATERALĂ	MARI	SUITOR	STABIL	SUS	
	MARI	COBORÎTOR	STABIL	JOS	
	MICI	SUITOR	STABIL	JOS	
	MICI	COBORÎTOR	STABIL	SUS	
3 F GRELE, CARE NECESITĂ LĂRGIRE SAU STRÎNGERE BILATERALĂ	MĂRITE	SUITOR	JOS	SUS	
	MĂRITE	COBORÎTOR	SUS	JOS	
	MICSORATE	SUITOR	SUS	JOS	
	MICSORATE	COBORÎTOR	JOS	SUS	

Deci treapta I a fiecărei game majore trebuie să fie cîntată stabil.

Treapta a II-a — nota *re*, față de treapta primă, este secundă, interval mare și ascendent. Prin urmare treapta a II-a în gama majoră ascendentă trebuie cîntată sus.

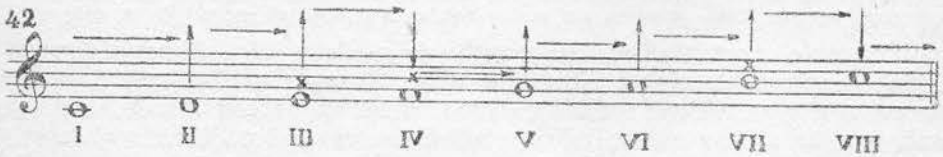
Treapta a III-a — nota *mi*, este una din cele mai grele și periculoase trepte ale gamei majore, pentru că ea, ca treaptă *caracteristică* pentru întreaga gamă, definește și stabilește majorul. De aceea din cauza unui fals cît de puțin perceptibil, în această treaptă va suferi intonarea întregei game. Această treaptă a III-a a gamei majore trebuie cîntată întotdeauna cu o *încordare spre ridicare.*

Treapta a IV-a — nota *fa*, fiind, față de treapta a III-a, secundă mică, cere încordare spre coborîre. De aceea treapta a IV-a a fiecărei game majore trebuie să fie cîntată cu încordare către coborîre. Treapta a IV-a a gamei majore, ca și a III-a, fac parte din numărul treptelor periculoase din punct de vedere al intonației corecte.

Intonarea primei jumătăți a gamei do major poate fi reprezentată grafic în felul acesta :

Dacă vom lua separat a doua jumătate a gamei, vom vedea că pentru executarea ei va trebui același lucru ca și pentru executarea primei jumătăți.

Treapta a treia din a doua jumătate a gamei (în gama întreagă ea este treapta a șaptea) este tot așa de grea și de periculoasă din punct de vedere al intonației, ca și treapta a treia din prima jumătate a gamei. Intonația gamei întregi do major se reprezintă grafic în felul acesta :



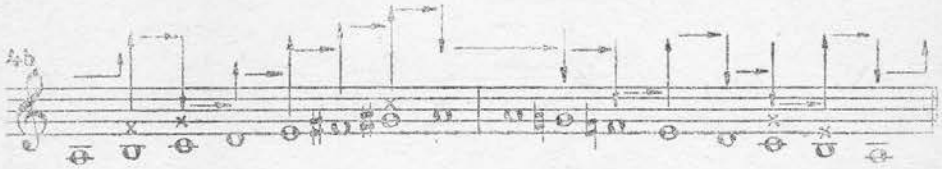
În gama majoră descendentă, treapta I și VIII (cele ușoare) se execută tot așa ca și în cea ascendentă ; treptele care reprezintă o greutate mijlocie (a II-a, a V-a și a VI-a) cer, în comparație cu gama

ascendentă, moduri inverse de execuție : încordarea spre ridicare este aci înlocuită cu încordare spre coborîre (adică „sus" se schimbă cu „jos") ; pentru treptele grele și periculoase (a III-a, a IV-a și a VII-a) rămîn aceleași moduri de execuție ca și în gama majoră ascendentă.

Executarea gamei majore ascendente și descendente se prezintă grafic astfel :

Observație. Modul de intonare al gamei do major se aplică bineînțeles și celorlalte game majore.

Să trecem la gama minoră. Gamele minore sînt de 3 feluri : melodică, armonică și naturală. Să scriem o gamă mai des întrebuințată, gama minoră melodică ascendentă și descendentă, și să punem semne (săgeți) care ne vor arăta modurile de intonare ale ei :



Săgețile arată cu destulă claritate modurile de intonare ale fiecărei trepte ale gamei melodice minore. Un semn nou, care nu s-a întrebuințat pînă acum, apare deasupra treptei I. Este semnul de *stabilitate* cu o oarecare tendință spre *urcare*.

Observație. Nu ne angajăm să dovedim stabilitatea relativă a primei trepte a gamei minore, însă practica de mulți ani ne-a arătat că acest lucru este real.

Treptele periculoase din punct de vedere al intonației gamei minore ascendente sînt a III-a și a VII-a. Treapta a III-a este deosebit de grea și periculoasă : ea este caracteristică pentru minor, tot așa cum treapta a III-a a fost caracteristică pentru major, deoarece ea stabilește și definește minorul. O imprecizie oricît de mică a ei (într-o parte sau alta) se va oglindi dăunător în intonarea întregii game. De aceea în gama minoră trebuie să urmărim cu deosebită atenție treapta a III-a, executînd-o întotdeauna și în toate felurile de game minore

cu o încordare deosebită spre coborîre. Cît despre treapta a VII-a ea trebuie să fie cîntată sus ca vîrf al unui întreg şir consecutiv de secunde mari ascendente şi ca sensibilă faţă de treapta a VIII-a. În gama minoră descendentă, grea şi periculoasă din punct de vedere al intonaţiei este aceeaşi treapta a III-a, care, şi aici, trebuie intonată cu multă încordare spre coborîre.

Observaţie. În afară de treapta a III-a şi a VII-a trebuie să ne îndreptăm atenţia asupra treptei I şi a II-a: treapta I trebuie să fie cîntată cu oarecare încordare spre ridicare, iar a doua totdeauna cu o anumită încordare spre ridicare.

Analizînd modurile de intonare ale tuturor grupelor de intervale şi ale gamelor am studiat acordajul orizontalo-melodic sau (ceea ce de altfel este acelaşi lucru) intonarea corectă.

Analizînd primul element al acordajului, intonarea corectă, să trecem la al doilea element al lui, sunarea corectă a acordului, adică la acordajul verticalo-armonic.

Îmbinarea acestor două elemente creează acordajul general coral desăvîrşit.

Analizînd acordajul orizontal-melodic, noi ne-am bazat pe teoria elementară a muzicii; de data aceasta vom avea de-a face cu armonia, ceea ce înseamnă că acordul care serveşte ca bază armoniei va fi pentru noi punctul de plecare în analiza acestui al doilea element al acordajului.

Am văzut că melodia, ca un şir curgător de sunete consecutive, este o manifestare de ordin orizontal. De aceea şi acordajul melodic îl numim acordaj orizontal. Acordul însă, ca o sunare concomitentă a 3, 4 sau mai multe sunete, este o manifestare de ordin vertical. Deoarece un şir de acorduri construite şi îmbinate pe baza legilor armoniei sînt o succesiune armonică, acest al doilea element al acordajului îl vom numi acordaj vertical-armonic.

Acordul *do-mi-sol* este cel mai simplu fel de acord, denumit *trison*. Fiecare dintre cele trei sunete are *denumirea sa*, îndeplineşte *funcţia sa* şi cere *modul său de execuţie*.

Sunetul *do* este *sunetul de bază* al acordului. Însăşi această denumire arată funcţia care-i este destinată: sunetul de bază este fundamentul, sprijinul, stabilitatea acordului. Acesta este şi felul său de execuţie: *sunetul de bază al acordului major* trebuie să fie întotdeauna intonat *stabil*, adică fără nici o încordare de ridicare sau coborîre.

Sunetul *mi* este *terţa acordului*. Terţa acordului este cel mai important şi cel mai greu interval al lui. Rolul terţei este foarte însemnat. Terţa, aşa cum se spune de obicei, „face acordul"; această expresie simplă este profund adevărată. Dacă terţa unui acord faţă de sunetul de bază este mare, acordul este major, dacă este mică acordul este minor. Desigur este uşor să vedem că acordul de analizat este major, trisonul este major şi major l-a făcut tocmai terţa. Funcţia ei este importantă, şi o cît de mică incorectitudine în intonarea ei dăunează întregului acord. Am văzut că fiecare interval mare cere lărgirea, depărtarea notei componente de sunetul de bază. Prin

urmare, terța acordului major trebuie totdeauna intonată cu o mare încordare spre ridicare.

Sunetul sol este *cvinta acordului*. În executarea melodiei cvinta se cîntă stabil. Tot astfel ea este executată și în acord, stabil, ca și sunetul de bază.

Executarea trisonului major se reprezintă grafic în felul acesta

Sunetul de bază	(1)	—	se cîntă stabil
Terța	(3)	—	„ „ sus
Cvinta	(5)	—	„ „ stabil.

Observație. În exemplul arătat întîlnim indicația grafică a modului de execuție a acordajului vertical-armonic. Aceste săgeți le vom păstra și pe viitor ca indicații pentru acordaj în genere. Ele sînt în total 4:

stabilitate — o——→

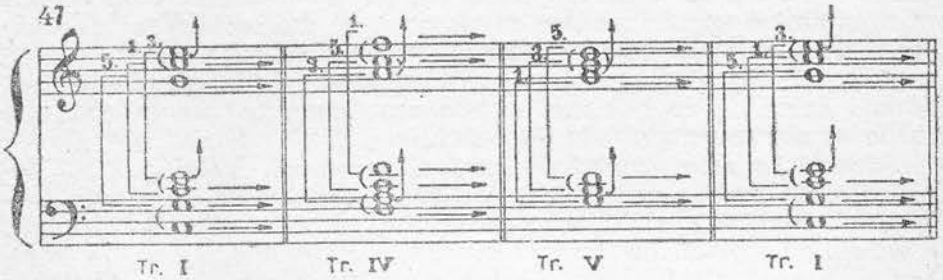
încordare spre ridicare — o——↑

„ „ coborîre — o——↓

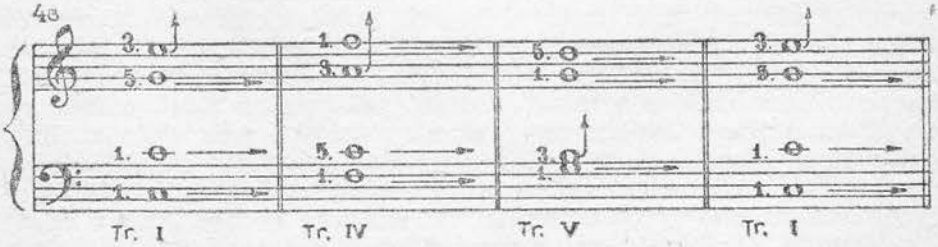
săgeată „minorului" — o——↑

Desfăcînd cele 3 acorduri principale ale majorului, arătate în exemplele de mai sus în largi acorduri corale, obținem:

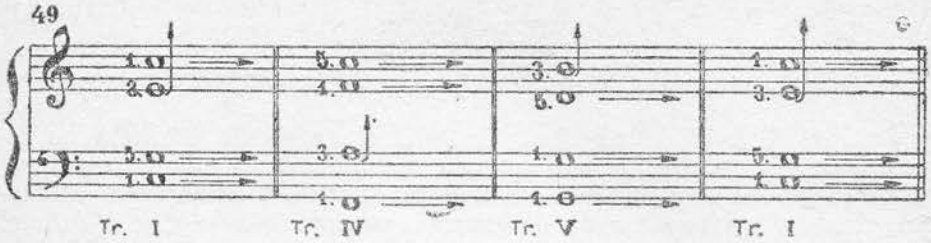
1) Acorduri corale cu toate dublările naturale normale:



2) Aceleași acorduri și în aceleași poziții, însă fără dublări:



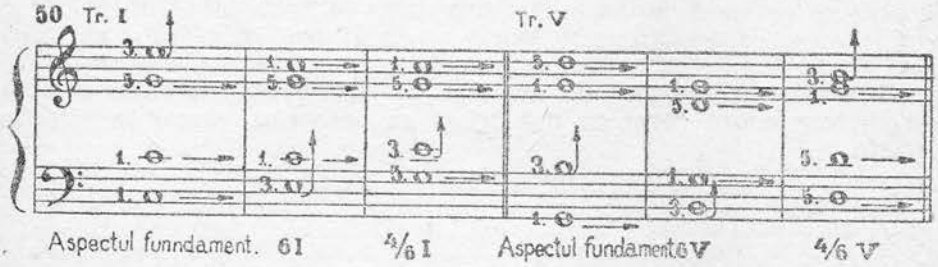
3) Aceleași acorduri, însă în poziții joase și fără dublări :



Observație. În exemplele arătate noi analizăm modul de executare al fiecărui acord major în parte, adică din punct de vedere al acordajului verticalo-armonic, fără să ținem seama de acordajul melodic. Prin urmare fiecare din aceste acorduri trebuie privit ca un acord separat, fără legătură unul cu altul.

Pentru toate aceste exemple nu sînt necesare explicații verbale : în ele este indicat totul amănunțit. Este necesar numai să le însușești bine, deoarece ele ne dezvăluie esența acordajului vertical-armonic în totalitate majoră.

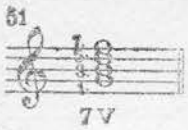
Am analizat acordurile majore în starea lor directă cu sunetul de bază în bas. Dacă noi vom distribui vocile de așa natură încît terța să fie de bas, atunci acordul se va numi sextacord (6) ; cvinta în bas va da cvart-sextacord ($^4_6$). Să arătăm cu ajutorul săgeților modurile de executare a acordurilor de trepte I și V în cele 3 răsturnări.



Vedem că modurile de executare ale fiecăruia din cele 3 sunete componente ale acordurilor, în toate răsturnările, rămîn aceleași. Orice răsturnare sau poziție melodică ar căpăta acordul major, modul de execuție a lui nu se schimbă, prin urmare, aceste moduri sînt juste și unice.

Acordurile compuse din 4 sunete din terță în terță se numesc acorduri de septimă. Dintre acordurile de septimă majoră care se formează pe treptele I, IV, V, cel mai întrebuințat și cel mai armonios acord este cel de septimă a dominantei, adică cel de pe treapta V. Fiind construit pe dominantă, el se numește acord de septimă dominantă (7).

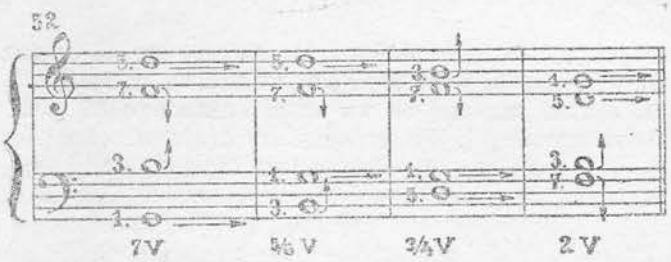
După cum vedem, acordul de septimă de dominantă s-a format prin adăugarea la trisonul de pe treapta V a septimei față de sunetul său de bază. Deoarece această septimă *fa* este septimă mică față de



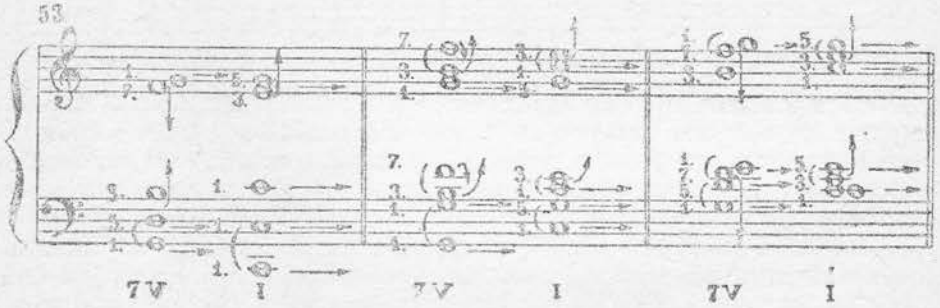
sunetul de bază *sol*, după cîte ştim ea trebuie să fie intonată cu încordare spre coborîre.

Trisonul, ce se compune din 3 note diferite, a avut două răsturnări. Acordul de septimă de dominantă, compunîndu-se din 4 sunete, va avea 3 răsturnări şi anume : terţa în bas va da cvint-sextacord ($^{5}_{6}$), cvinta în bas va da terţ-cvart acord ($^{3}_{4}$), septima în bas va da secund-acordul (2).

Să arătăm prin săgeţi modul de executare al fiecărui sunet component al acordului pentru toate cele 4 răsturnări ale acordului de septimă de dominantă :



Să desfacem acordul de septimă de dominantă în stare directă într-un larg acord coral cu dublări şi cu rezolvări, plasat în diferite registre.

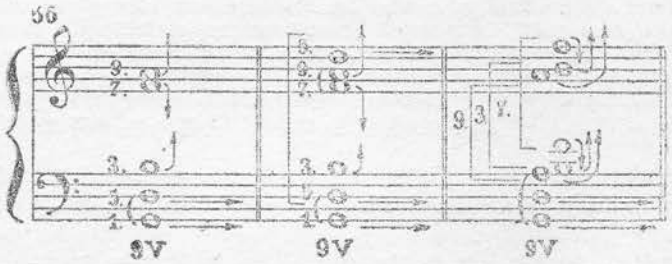


Observaţie. Săgeţile folosite pentru septima *fa* a primului acord care se rezolvă în terţa *mi* al celui de-al doilea acord pot produce nedumerire : *fa* este însemnat cu ↓, iar *mi* cu ↑, adică este arătată o strîngere dublă care este proprie intervalului micşorat şi nu celui mic. Aceste contradicţii aparente vor fi înlăturate în viitor prin îmbinarea celor două elemente componente ale acordajului într-un singur acordaj coral general ; ele vor fi înlăturate prin folosirea indicaţiilor săgeţilor vertical-armonice duble. Atunci secunda mică din exemplul nostru va arăta aşa :

În aceste semne nu se mai observă contradicţii: sunetul de bază *fa*, atingînd, cu ajutorul încordării spre coborîre, înălţimea sa absolută, a devenit stabil şi în felul acesta s-a creat o strîngere unilaterală proprie tocmai intervalului mic. Introducerea acestor săgeţi duble o vom lămuri mai tîrziu. Deocamdată ne mărginim să atragem atenţia asupra lor spre a lămuri eventualele nedumeriri din cauza contradicţiilor aparente.

După cum se vede din exemplele de mai sus, modurile de executare rămîn iarăşi fără schimbare pentru sunetele componente ale acordului, în orice răsturnare s-ar afla. Dacă vom adăuga peste acest acord o septimă încă o terţă, adică nonă faţă de sunetul de bază, atunci vom obţine acordul în nonă (9).

Deoarece nona *la* faţă de sunetul de bază — *sol* este nonă mare, ea trebuie să fie executată cu încordare spre ridicare. În literatura corală acordul de nonă se întîlneşte întotdeauna în starea sa directă, adică cu sunetul de bază la vocea gravă. Pentru această stare noi vom arăta semnele modului lui de executare.



Acestea sînt acordurile majore principale, al căror mod de executare era necesar să-l cercetăm şi să-l stabilim. Aceste moduri de execuţie, fiind invariabile, sînt valabile pentru toate acordurile majore.

Să trecem la acordurile minore. Fiecare notă componentă a acordului minor are aceeaşi denumire şi îndeplineşte aceeaşi funcţie ca şi în acordul major. Însă modul de intonare a notelor componente ale acordului minor diferă mult de modurile de intonare al notelor componente ale acordului major.

Să luăm trisonul re — fa — la şi să-i cercetăm fiecare notă componentă.

Sunetul *re* este sunetul de bază al acordului minor. Sunetul de bază al acordului minor trebuie să fie intonat stabil, însă cu o oarecare încordare spre ridicare. Sunetul de bază al acordului minor nu are o stabilitate absolută cum a avut în acordul major.

Sunetul *fa* este terța acordului pe care-l cercetăm. Terța are aceeași importanță pentru acordul minor, ca și pentru cel major. Ea definește și stabilește minorul și un fals cît de mic în execuția ei dăunează întregului acord. Dar modul de intonație al terței minore față de cea majoră este invers: în acordul major terța a fost mare și cerea lărgirea intervalului, adică încordare spre ridicare. În acordul minor terța este mică și cere strîngerea intervalului, adică încordare spre coborîre.

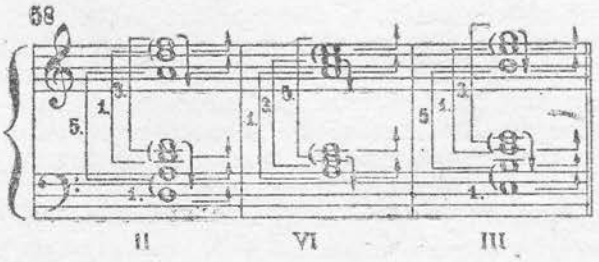
Sunetul *la* este cvinta acordului. Modul ei de intonare este același ca și al sunetului de bază. Cvinta acordului minor trebuie să fie intonată totdeauna stabil, însă cu oarecare încordare spre ridicare. Modul de execuție al acordului minor se reprezintă grafic astfel:

Sunetul de bază (1) trebuie intonat stabil, terța (3) trebuie intonată jos, cvinta (5) trebuie intonată stabil-sus.

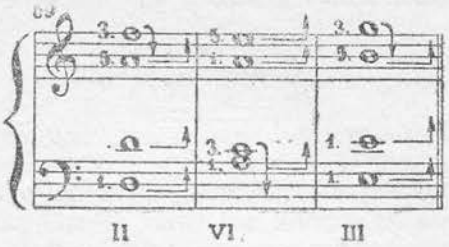
Observație. Dacă în explicațiile noastre teoretice referitoare la modul de intonare a sunetului de bază și a cvintei acordului minor s-ar putea să se resimtă oarecare lipsuri, neclarități, în practică acest lucru nu se întîmplă. Sunetul de bază și cvinta acordului major trebuie să fie absolut stabil, altfel nu se va reuși să se ridice terța mare la înălțimea corespunzătoare. Însă sunetul de bază al minorului și cvinta lui trebuie să tindă spre ridicare, altfel nu vom reuși în măsură corespunzătoare să coborîm terța mică și să evităm în același timp o scădere generală.

Desfăcînd trisonurile alăturate în largi acorduri corale, pentru urmărirea și însușirea modului de intonare a fiecărei note componente vom avea:

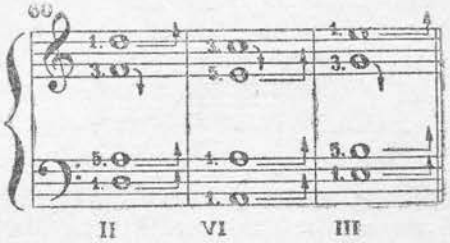
1) Acorduri corale cu toate dublările naturale normale:



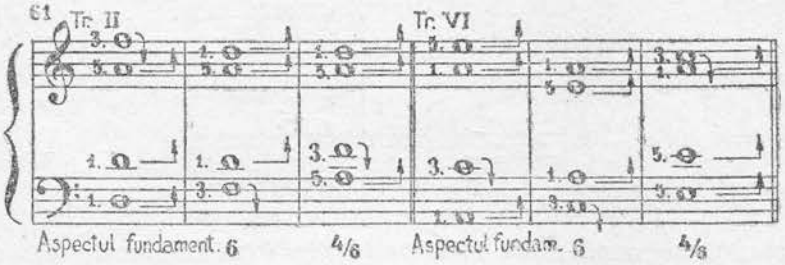
2) Acelaşi acord în aceeaşi poziţie, însă fără dublări :



3) Acelaşi acord, însă în poziţii joase şi fără dublări :

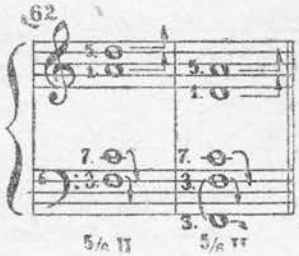


În exemplele arătate acordurile sînt în stare directă. Să analizăm de asemenea sextacordul (6) şi cvartsextacordul ($^4_6$).



Vedem că modurile de execuţie ale tuturor răsturnărilor acordului rămîn neschimbate, ca şi în acordurile majore.

Acordul minor de septimă, în starea sa directă, se întîlneşte rar în literatura corală. Prima lui răsturnare însă, adică cvintsextacordul ($^5_6$), este destul de întrebuinţată, mai ales în cadenţa



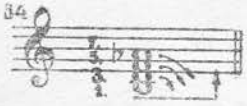
Observaţie. Septima, fiind interval mic, se cîntă coborîtor.

Ne rămîne să cercetăm modul de intonare al trisonului micşorat, a acordului de septimă micşorată şi a acordului de nonă mică.

63

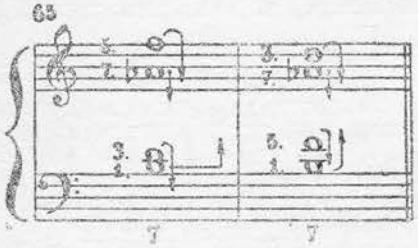
Săgeţile, în exemplul de mai sus, arată cu o claritate suficientă modul de intonare a trisonului micşorat. Dacă pe cvinta trisonului micşorat vom adăuga în sus o terţă mică, adică septimă micşorată faţă de sunetul de bază, atunci vom obţine un acord de septimă micşorată.

64



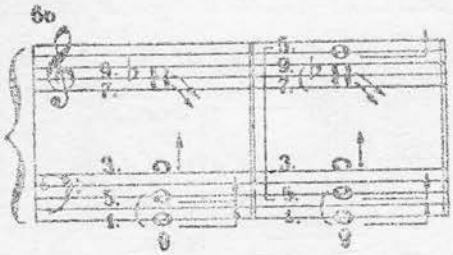
Modul de execuţie, ca şi în exemplul precedent, este arătat clar cu semne. Acordul de septimă micşorată este distribuit de obicei pe voci astfel :

65



Acordul de nonă mică face parte din familia acordurilor de dominantă şi deci conţine o terţă mare ; însă principalul interval component al ei, nona, fiind în cazul dat un interval mic, atunci acest acord este socotit de obicei un acord minor. Săgeţile ne indică modul său de execuţie.

66



Socotim cele expuse mai sus, suficiente pentru cercetarea şi clarificarea bazelor acordajului vertical-armonic.

Cercetînd în mod separat cele două elemente componente ale acordajului — intonaţia melodică corectă şi execuţia corectă a acordului — ne-am apropiat de problemele contopirii în acordajul coral general a acestor două elemente.

În expunerea ce urmează, în loc de analize complicate şi grele de însuşit, care folosesc semne de două feluri, unele pentru acordajul melodic şi celelalte pentru acordajul armonic, vom face analize simplificate pentru ca dirijorul să le poată însemna direct în partitură.

Pentru acestea, renunţînd la semnele (săgeţi) referitoare la acordajul melodic [1] şi oarecum complicînd semnele care se referă la acordajul armonic, evităm două feluri de săgeţi pentru fiecare partidă corală, care ar fi excesiv de pestriţă şi de încurcată, la o eventuală divizare a vocilor într-o partidă sau alta.

Pentru analiza acordajului vom folosi :

1) Semnul încordării spre ridicare (_↑——→)
2) Semnul încordării spre coborîre (¯↓——→)
3) Semnul de stabilitate (——→)
4) Pentru însemnarea minorului (___↑)
5) Semnul treptelor grele şi periculoase (x)
6) Schema analizei armonice
7) Schema planului general de modulaţie.

Toate aceste însemnări nu vor fi date în întregime nici pe fiecare notă, ci doar la pasajele necesare.

Ca exemplu al celei mai simple analize a acordajului în tonalitate majoră să cercetăm prima perioadă din compoziţia „Nopţi veneţiene" de M. Glinka (vezi ex. 64).

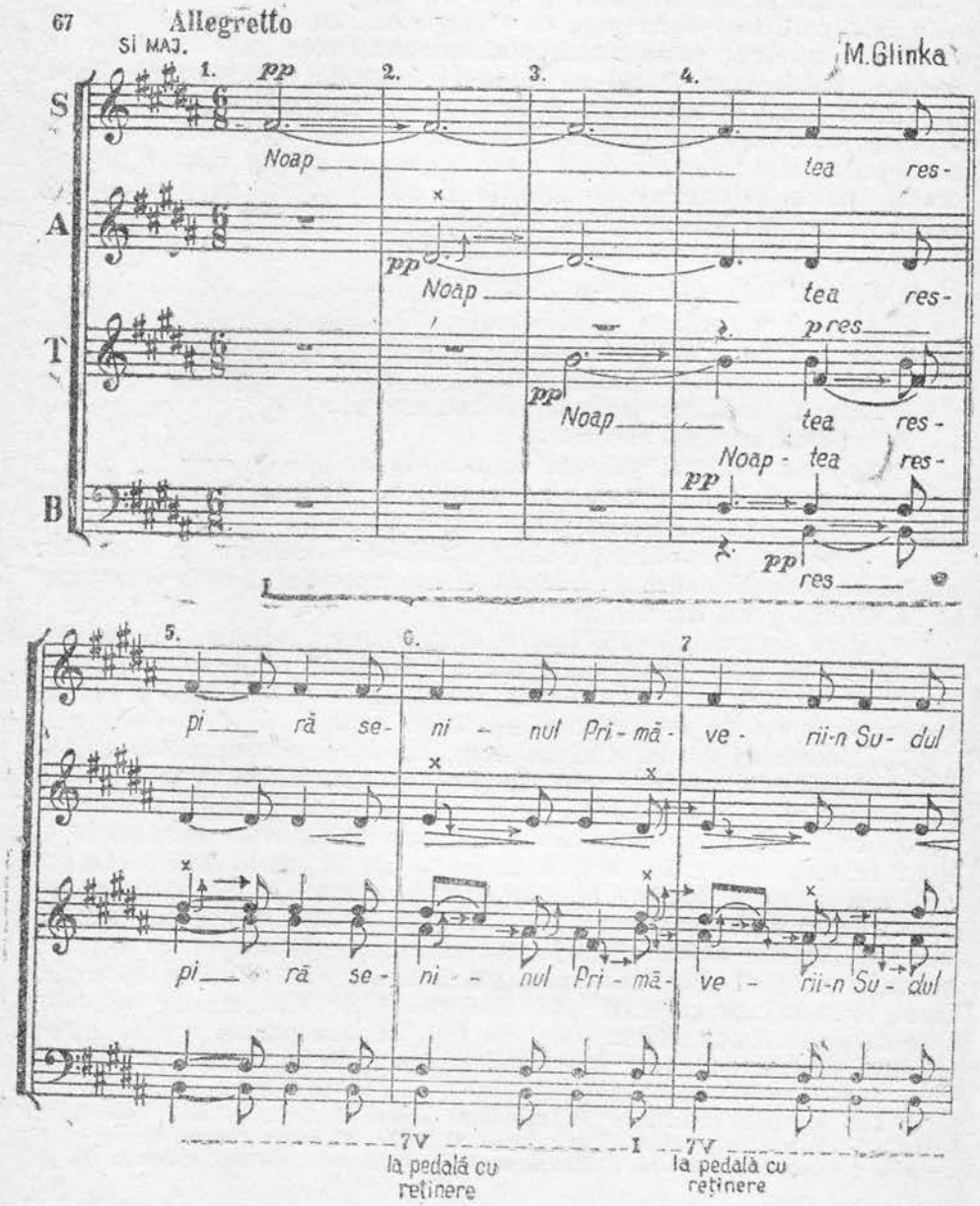
Analiza prezentată este foarte simplă. În primul rînd avem de-a face numai cu tonalitatea principală a lucrării *(si major)* fără deviere în alte tonalităţi, în al doilea rînd cercetăm doar 2 acorduri, acordul de tonică şi cel de septimă-dominantă pe pedală.

În însemnări ne folosim de semnele verticalo-armonice, arătate mai sus (săgeţile). Aceasta ne dă posibilitatea, pe de o parte de a preciza definitiv însemnătatea lor, iar pe de altă parte de a evita un şir de contradicţii aparente. Să arătăm de ex. 2 note în partida de alto : *re diez* este terţa acordului major şi, în acelaşi timp, treapta a III-a a gamei *si major ; mi* este septima treptei a V-a şi în acelaşi timp treapta a IV-a a aceleiaşi game. Ştim că în astfel de cazuri, din punct de vedere al acordajului, atît orizontal-melodic, cît şi vertical-armonic, nota *re diez* trebuie să fie intonată cu încordare spre ridicare ; nota *mi*, pe aceleaşi baze, trebuie să fie intonată cu încordare spre coborîre. Dacă în exemplul de faţă am lua pentru aceste 2 note săgeţile simple s-ar crea inevitabil o contradicţie aparentă : săgeţile

[1] Din semnele referitoare la acordajul orizontal melodic, noi vom păstra totuşi (x), care arată treptele periculoase şi grele, şi acele semne de stabilitate (——→) care, adăugîndu-se, dublează săgeţile acordajului vertical-armonic. (N. A.).

ar însemna o strîngere bilaterală a intervalului mic. Însemnările duble armonico-melodice înlătură aceste contradicții aparente.

NOPȚI VENEȚIENE



8. 9. 10.

cald, ___ și-și sal-tă-nar- gin- tul lu- nii Bren-ta

cald, și-și sal-tă-nar- gin- tul lu- nii Bren-ta

I ---------- 7V ----------
la pedală cu
reținere

11. 12.

va- lul de sma- rald.

va lul de sma- rald.

7V ---------- I ----------
la pedală cu
reținere

Observație. Se poate crede că în problema contradicțiilor aparente, noi vrem doar să ne scuzăm formal, să ieșim din încurcătură. În realitate nu este așa. Complicînd semnele verticalo-armonice, soluționăm în fond problema: a cînta sunetul cu încordare spre ridicare nu înseamnă nicidecum să-l tragem tot timpul în sus; aceasta înseamnă împingerea sunetului pînă la înălțimea necesară și a-l

face stabil pe această înălțime (↑ →); a cînta sunetul cu încordare spre coborîre nu înseamnă nicidecum să-l tragem tot timpul în jos; aceasta înseamnă a coborî sunetul pînă la înălțimea necesară lui și a-l face stabil la acea înălțime (↓ →). Înțelegerea în acest fel a problemei de mai sus precizează just, esențial și în același timp definitiv semnificația semnelor verticalo-armonice (a săgeților).

În însemnarea rezultatelor analizei pe treptele grele și periculoase, în sensul execuției sînt întrebuințate cruciulițe (x); este nevoie de aceasta pentru atragerea atenției asupra lor. În partidele de sopran, bariton și bas, de-a lungul întregului exemplu întîlnim o singură săgeată, deoarece aceste partide nu au mișcare melodică, ci numai o notă ținută (pedală). Un control amănunțit al acordajului melodic va cere desigur partida de tenor prim, deoarece este aceea care conduce melodia principală și prin urmare se reliefează oarecum din ansamblul coral general. Partida de tenor II va trebui să se îngrijească de stabilirea solidă a notei *si* și încordarea suficientă spre ridicare a sunetului *la diez*.

Folosind prezența pedalelor în exemplul alăturat, vom formula următoarea regulă generală: în timpul unui acord disonant ce se aplică pe pedală, aceasta din urmă trebuie să fie diminuată ca intensitate.

În exemplul de mai sus, basul trebuie să cînte nota *si* din măsurile 6, 7, 10 și 11 ceva mai încet și mai moale decît în celelalte măsuri.

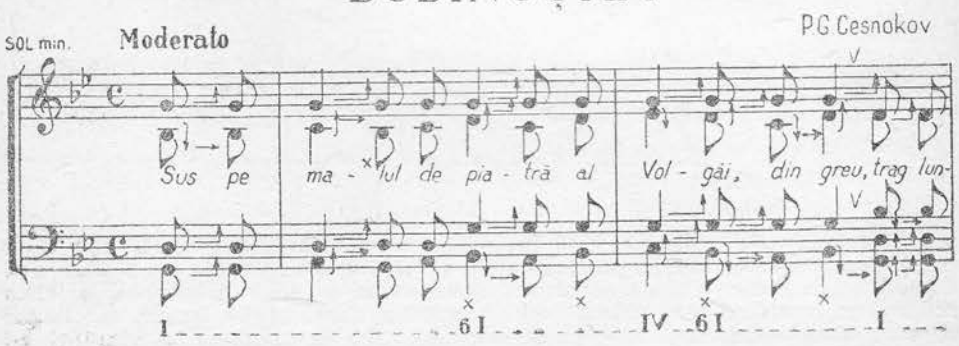
Ni se pare că analiza făcută oferă dirijorului suficientă posibilitate pentru crearea acordajului general coral desăvîrșit în fragmentul dat.

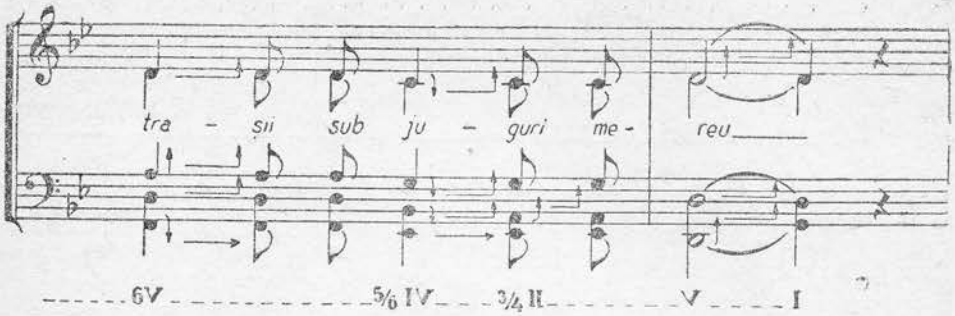
Să trecem la exemplul analizei tonalității minore. Pentru această analiză vom folosi prima perioadă din „Dubinușka" de Cesnokov.

Ce vedem în exemplul alăturat?

68

DUBINUȘKA





În primul rînd predomină însemnările ce aparţin minorului : toate treptele I şi V sau, mai bine-zis, sunetele de bază şi cvintele acordului sînt însemnate cu săgeţi minore. Chiar acolo unde, din punct de vedere al acordajului melodic, aceste trepte au încordare spre ridicare, la sensul lor normal se adaugă săgeata pentru însemnarea minorului (↑ →). Aceasta se explică prin faptul că evitarea scăderii generale a corului se poate realiza, pe lîngă altele, prin împingerea în sus a sunetului de bază şi a cvintei.

Cele 2 exemple cercetate au fost fără modulaţii. Să cercetăm acum unul cu modulaţii. În acest exemplu înlănţuirea însemnărilor-săgeţi va avea întreruperi.

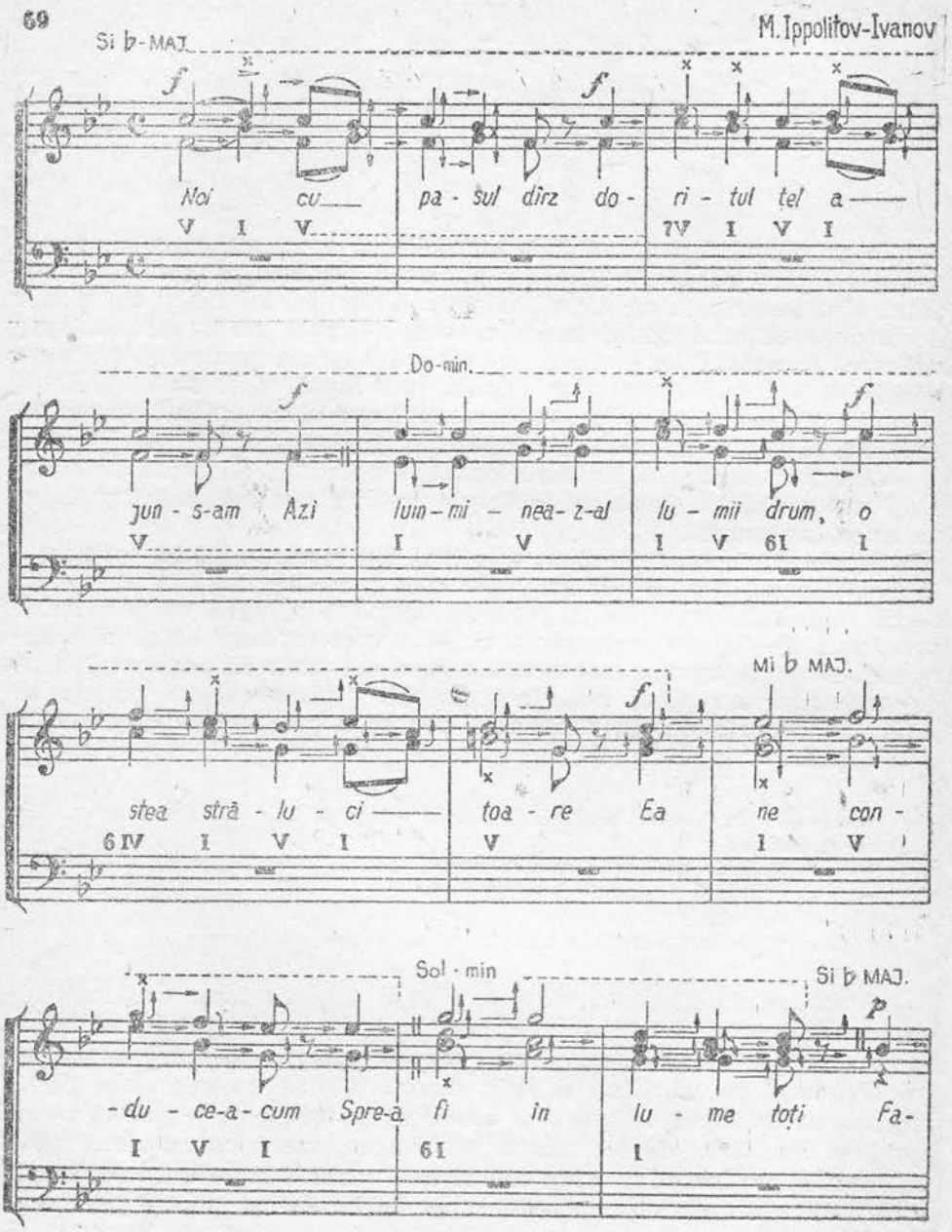
Primul exemplu, cel major, este luat din lucrarea lui M. Ippolitov-Ivanov „Imnul muncii". În exemplu sînt prezentate măsurile 25—40, adică fragmentul care leagă prezentarea pe o singură voce a temei principale (9—24) cu prelucrarea ei pe 4 voci (măsura 41 şi în continuare). Această lucrare este scrisă pentru cor mixt cu acompaniament de orchestră sau pian. Însă în exemplul alăturat ne-am permis să lăsăm la o parte acompaniamentul, deoarece prelucrarea corală este desăvîrşită.

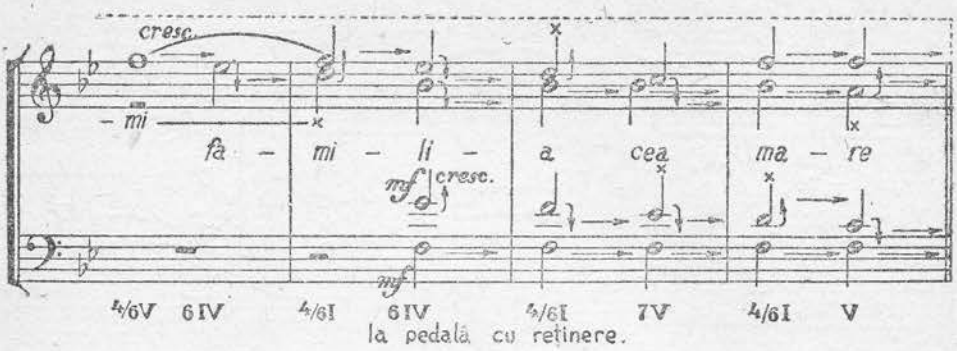
Observaţie. În timpul studierii analizelor date trebuie să ţinem seama de următoarea ordine :

1) să se studieze amănunţit muzica exemplului,
2) să se cunoască amănunţit analiza armonică,
3) să se studieze detaliat planul de modulaţii,
4) să se studieze însemnările modului de execuţie.

Acest exemplu nu necesită explicaţii suplimentare, deoarece săgeţile arată tot ce este necesar. Contraziceri în întreruperea înlănţuirii săgeţilor nu se observă, cu excepţia măsurii 12, unde coborîrea lui *si bemol* pe pătrimea a treia devine stabilă pe cea de-a patra. Aceasta se întîmplă deoarece *si bemol* de pe pătrimea a patra nu mai aparţine tonalităţii de *sol minor,* unde acest sunet constituie treapta a III-a şi cerea încordare spre coborîre, ci tonalităţii de *si bemol major* care urmează, unde el a devenit sunet de bază, fapt pentru care cere stabilitate.

IMNUL MUNCII



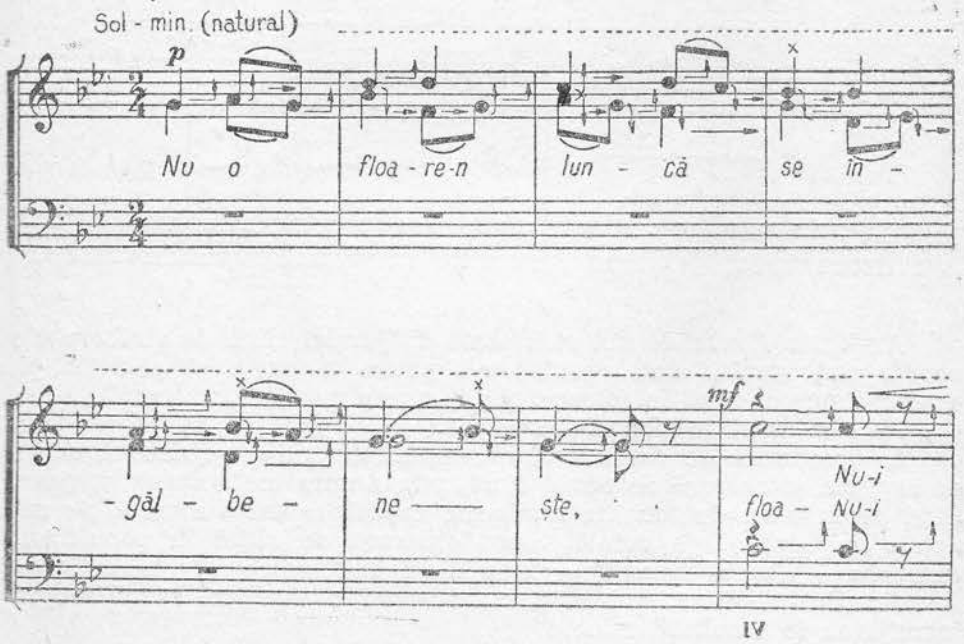


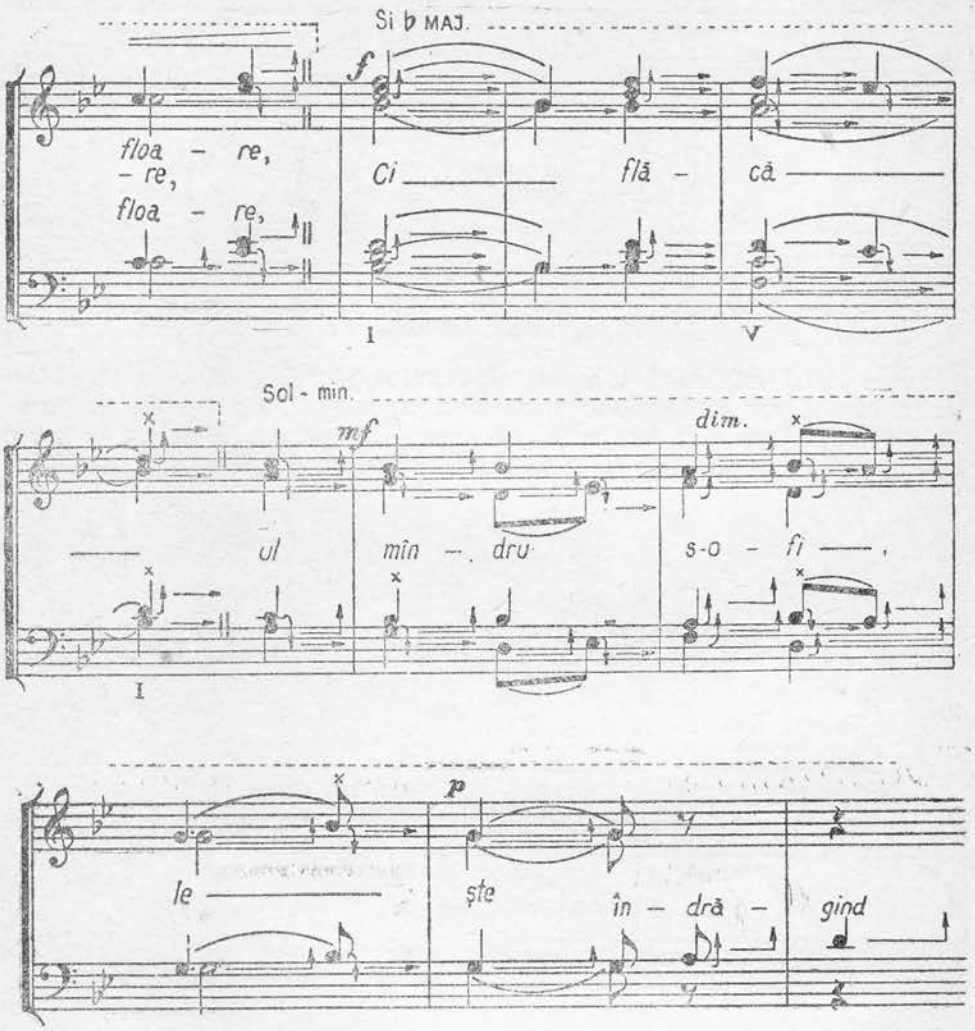
Analizînd exemplul următor (începutul piesei „Nu se uscă floarea-n luncă" de P. Cesnokov) întîlnim o singură abatere în majorul înrudit, fapt care a și fost notat cu semnul respectiv. Studiind în mod amănunțit exemplul, ni se dezvăluie toată simplitatea lui (ex. 70).

NU SE USCĂ FLOAREA-N LUNCĂ

70 Nu prea lent — P.G. Cesnokov

Sol - min. (natural)





Analizele făcute de noi aici, arată dirijorului căile de studiere ale acordajului lucrării date, pentru a-l putea cunoaște și călăuzit de aceste cunoștințe, să le folosească în munca practică cu corul.

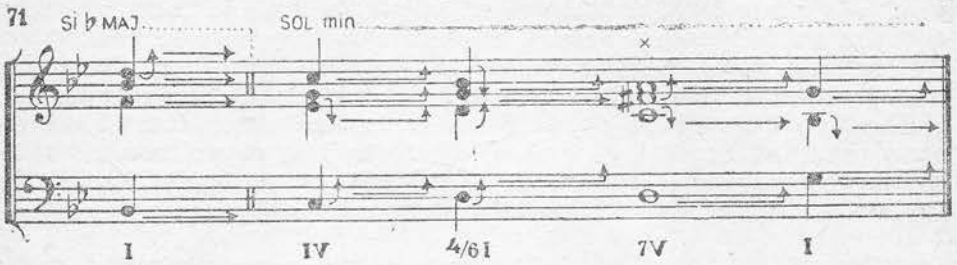
Ne rămîne să arătăm și 2 excepții :

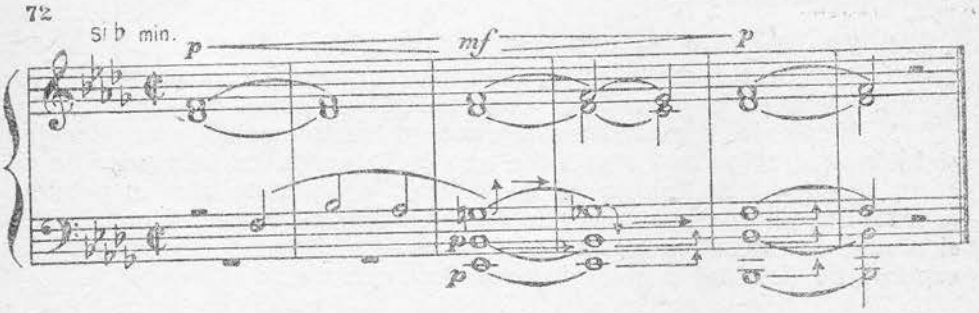
1. Acordurile de dominantă ale tonalității majore (trisonul acord de septimă și acordul de nonă) fiind, prin natura lor acorduri majore, fiind înconjurate de tonalitate minoră, capătă semnele minore pe sunetele de bază și pe cvintă, lucru observat de altfel în penultimul exemplu — „Imnul muncii" — măsurile 5 și 7.

Acordul al 4-lea, însemnat cu cruciuliță, este un acord major, înconjurat de tonalități minore.

2. Nu sînt excluse cazurile cînd una și aceeași notă poate avea 2 săgeți :

ex. 71 și 72





Terța minoră (măsura a 4-a), tinzînd către înălțimea sa matematic precisă cu ajutorul încordării spre coborîre, se folosește de încă un mijloc ajutător, atrăgînd spre ea sunetul de bază și cvinta, pentru ca să strîngă la maximum necesar intervalul terței mici. Perceperea acestei particularități subtile se poate face bineînțeles numai pe voci și în nici un caz la pian.

★
★ ★

În concluzie vom formula pe scurt rezultatele principale de care dirijorul trebuie să țină seama în ceea ce privește acordajul.

1. Dirijorul nu trebuie să permită nici cel mai mic fals în cîntarea corală. Orice imprecizie în acordaj trebuie să fie imediat arătată, explicată și corectată, deoarece cîntarea falsă distruge sonoritatea corală.

2. Lucrînd asupra acordajului unei compoziții, la indicațiile dirijorului, responsabilul de partidă va însemna în știme locurile grele și periculoase din punct de vedere al acordajului. Ca urmare a acestor însemnări cîntăreții vor trebui să acorde o deosebită și minuțioasă atenție executării acelor locuri indicate de dirijor.

3. Locuri periculoase și grele din punct de vedere al acordajului întîlnim la fiecare partidă corală. În afară de însemnările făcute în știme este necesar ca dirijorul să ajute, în aceste locuri, pe cîntăreți prin gesturi. Dacă este necesară o încordare spre ridicare, acest gest va fi o mișcare lentă a încheieturii mîinii, în sus ; la încordare spre coborîre va fi necesară aceeași mișcare a mîinii, însă de sus în jos. Dirijorul nu poate totuși să arate cu precizie deplină cu cît anume trebuie coborît sau ridicat sunetul. Schimbînd înălțimea sunetului, cîntăreții trebuie să se deprindă să controleze strict această schimbare, ascultînd acordul general. Dirijorul trebuie să potrivească indicațiile sale cu timpii accentuați ai măsurii, cu accentele logice ale cuvintelor.

Observație. Mai există și al 3-lea gest indicație — gestul sunetului stabil : mîna întinsă înainte cu palma desfăcută, care se mișcă încet, egal și încordat pe o linie dreaptă orizontală.

4. Este de dorit ca toți cîntăreții să cunoască cît mai bine din punct de vedere teoretic intervalele, să recunoască fără greșeală conținutul lor și să le execute în conformitate cu acest conținut.

5. Dirijorului îi este necesară cunoașterea întemeiată a construcției și înlănțuirii celor mai răspîndite acorduri, pentru ca în munca sa cu corul să știe să se folosească de indicațiile enunțate aici în privința acordajului vertical-armonic. Cîntăreții trebuie să cunoască construcția și modul de executare a trisonului, a răsturnărilor lui, a acordului de septimă de dominantă și a răsturnărilor acestuia.

Ne-a mai rămas să spunem cîteva cuvinte în problema distonării corului sau a devierii lui de la tonalitatea dată spre sfîrșitul execuției unei lucrări oarecare.

În practica corală acest fenomen se explică de obicei mai simplu : cînd corul deviază în jos, spre sfîrșitul lucrării executate, atunci se spune : „corul a scăzut". Cînd se observă o deviere în sus, se spune : „corul a urcat". Aceste fenomene sînt direct legate de acordaj.

De ce scade corul ? Sînt două cauze principale. Prima : intonație defectuoasă, acordajul orizontal-melodic defectuos. Să ne închipuim că executînd o lucrare oarecare, partida de soprano a intonat o secundă mare ascendentă insuficient de sus. Ce va decurge din aceasta, mai ales în tempo lent ? Într-un cor care cîntă prost, celelalte partide nici nu vor lua în seamă aceasta. Cauza pentru care cîntăreții nu aud corect acordul este că urechea lor s-a abrutizat din cauza falsului permanent. Însă într-un cor care cîntă bine, toate partidele, simțind și auzind greșeala sopranului, și luînd-o în seamă, vor trebui, ca să spunem așa, să tragă în jos sunetul lor, să-l scadă imperceptibil, pentru ca acordul să fie dus pînă la sonoritatea curată și acordată. Drept rezultat, tot acordul se va lăsa. Această primă greșeală, dacă

nu va produce încă o scădere vizibilă, constituie încă premiza pentru aceasta. A doua greșeală de acest fel, în oricare dintre partide, va da de acum o direcție definită predispoziției spre scădere. A treia greșeală va da naștere la alunecări sonore. În sfîrșit, aceste alunecări vor face ca întregul cor să alunece în jos, nemaicontînd un semiton sau chiar un ton („corul a scăzut").

A doua cauză a scăderii constă într-un acordaj vertical-armonic defectuos. Să presupunem că un cor va intona primul acord al unei piese de tonalitate majoră în nuanță de piano și în tempo lent. Partida de tenor, căreia îi este încredințată în acest acord terța, nu a intonat-o îndeajuns de sus. Într-un cor slab, acest lucru este un fals obișnuit. Însă într-un cor bun se va produce inevitabil o „alunecare" a partidelor. Acordul următor, cu o terță majoră rău susținută, va crea o și mai mare accentuare a acestei alunecări. Al treilea acord va crea alunecări generale și rezultatul va fi „scăderea corului". Cauzele scăderii își au rădăcina, în felul acesta, în încălcarea celor două elemente principale ale acordajului, despre care am vorbit amănunțit.

Acestea sînt cauze de ordin exterior. Există însă și cauze de ordin interior: lipsa de dispoziție și lipsa de însuflețire în interpretare. Moleșirea, pasivitatea interioară a cîntăreților și mai ales a dirijorului, creează întotdeauna premize pentru scădere și de aceea dirijorul trebuie să fie însuflețit, măcar în parte, pentru a putea crea o dispoziție plină de viață interpreților.

În genere, cauzele exterioare ale urcării (fapt care, comparativ cu scăderea, se observă destul de rar) sînt aceleași ca și ale scăderii. Dacă scăderea a fost cauzată de o insuficientă lărgire sau strîngere a intervalelor, urcarea este cauzată de lărgirea sau strîngerea excesivă a lor. Cauzele interioare de urcare își găsesc originea într-o excesivă înfierbîntare și nervozitate a dirijorului, iar într-un cor bun și a cîntăreților. Chiar într-un moment de însuflețire trebuie să aibă simțul măsurii artistice și să evite gesturile de prisos.

Se spune că dacă un cor scade, trebuie să dăm un ton mai sus decît tonalitatea indicată de compozitor. Pe de o parte acest lucru este just, însă acest mijloc artificial are efect numai în cazul cînd lucrarea este studiată și se cîntă în timpul repetițiilor în tonalitate originală. Aceasta se explică prin faptul că formația corală, obișnuindu-se cu o anumită încordare a forțelor pentru executarea unei piese oarecare, parcă iese în afară din această obișnuință și încercînd o încordare mai puternică se străduiește instinctiv s-o susțină și s-o păstreze. Cu toate acestea, procedeul trebuie să fie socotit negativ, deoarece această creare artificială a încordării ridicate este un procedeu iritant, narcotic și, prin urmare, pînă la urmă va fi dăunător. Dacă totuși se întîmplă să-l folosim cîteodată, trebue să ținem minte că în nici un caz, tonul nu poate fi dat mai sus decît cu un semiton față de tonalitatea originală. Compozitorul își alege pentru o sonoritate cît mai bună o anumită tonalitate caracteristică lucrării respective. În majoritatea cazurilor devierea cu un semiton aproape că nu

schimbă sonoritatea corală. Însă devierea cu un ton întreg sau, și mai mult, un ton și jumătate (și aceasta se întîmplă !) schimbă radical (cu excepții foarte rare) și sonoritatea, și caracterul compoziției, nu mai vorbim de faptul că foarte des aceste devieri nu sînt permise nici de întinderea lucrării. De aceea se recomandă evitarea cu desăvîrșire a acestui procedeu artificial, acordînd în schimb o mai mare atenție celor două elemente ale acordajului și însuflețirii necesare în timpul interpretării, controlate cu simțul măsurii. Dacă vom cunoaște acordajul cu toate amănuntele lui, dispunînd cu virtuozitate de modurile realizării lui, atunci vom putea realiza un acordaj coral general desăvîrșit, obligînd corul să rămînă totdeauna în „tonalitate".

Prin exerciții permanente vom putea educa în cor o anumită tehnică în acordajul lui, vom putea să-l învățăm arta de a cînta artistic.

CAPITOLUL V

NUANȚELE

Fiecare compoziție corală, ca orice compoziție muzicală, este scrisă după un plan bine determinat. Ea este gîndită și simțită multilateral de autor ; în ea sînt întruchipate gîndurile și sentimentele autorului care alcătuiesc esența interioară a lucrării.

A ști să analizezi o lucrare, a-i înțelege natura interioară, a-i dezvălui printr-o execuție artistică tot conținutul conceput de autor, iată sarcinile care stau în fața dirijorului.

După realizarea ansamblului și acordajului, dirijorul trece la munca de aplicare corectă a nuanțelor.

Aplicarea corectă a nuanțelor este poate partea cea mai vastă și mai adîncă a artei corale.

Nuanțele ne ajută să dezvăluim conținutul artistic al lucrării și să-i dăm expresivitatea necesară.

Flexibilitatea și varietatea extremă a procedeelor de nuanțare oferă un cîmp larg de inspirație și înaltă măiestrie. Însă în această varietate se ascund și mari pericole ; în aplicarea nuanțelor se întîlnesc deseori fel de fel de tălmăciri arbitrare personale. Chiar dacă un dirijor nu cunoaște ansamblul — unul din principalele elemente ale sonorității corale — și chiar dacă nu s-a ocupat de realizarea lui, el trebuie să urmărească totuși ca atît cîntărețul separat, cît și partida în întregime să nu se reliefeze din sonoritatea corală generală.

De asemenea, dacă lucrînd acordajul, dirijorul se conduce numai după auz, după simțul acordajului, și nu după cunoașterea lui, el tinde totuși către ceva determinat — către acordul care sună corect.

Însă pentru aplicarea nuanțelor nu există nici un fel de sprijin determinat, afară de cîteva indicații dinamice puțin numeroase și nu întotdeauna precise. Iată de ce nimic nu se denaturează în execuție atît de des ca nuanțele artistice juste și naturale.

★
★ ★

Nuanța (nuance) este un cuvînt franțuzesc care se explică prin sine însuși. Pentru clarificarea sensului său precis ne vom folosi de

o comparaţie. Să ne uităm atent la un tablou oarecare în culori. Culorile, conţinutul lor, pot fi comparate cu timbrele vocilor, cu culoarea sunetului. Gradul lor de strălucire sau paliditate, trecerea de la culorile vii la cele palide, de la cele întunecate la cele luminoase, schimbările lor treptate sau bruşte, toate acestea sînt nuanţele tabloului.

Acelaşi lucru îl observăm şi în muzică. Sonoritatea puternică sau înceată a corului, accente puternice sau liniştite, creşterea treptată a intensităţii sau diminuarea şi stingerea ei — toate acestea sînt nuanţe.

Prin urmare, prin nuanţe trebuie să înţelegem gradele diferite ale intensităţii sunetului. De aceea gradele intensităţii sunetului enumărate mai sus se numesc *nuanţe dinamice* (de la cuvîntul grecesc dynamis care înseamnă putere, forţă, tărie).

Însă noţiunea de „nuanţă" mai cuprinde în sfera ei şi noţiunea de expresivitate, de conţinut, lucru condiţionat nu numai de intensitatea sunetului, dar şi de flexibilitatea ritmului. Iată de ce am preferat termenul nuanţă, care întruneşte, pe lîngă înţelesul său direct, şi noţiunea de *expresivitate artistică*.

Prin termenul „nuanţare", derivat din cuvîntul nuanţă, numim priceperea de a aplica pe un sunet muzical diferite grade de intensitate, făcînd un sunet plin de conţinut şi expresivitate.

Din îmbinarea a 2—4 sunete expresive se creează cea mai mică parte organică a melodiei — „motivul", care are un singur punct culminant însoţit de accent. Prin reunirea a două motive se creează partea componentă a melodiei numită „propoziţia", care are 2 accente, dintre care cel mai tare îl supune pe cel slab (însă fără ca să-l distrugă, ci numai slăbindu-l) şi creează un singur punct culminant. Prin unirea a două (sau mai multe) propoziţii se creează fraza. Cu toate că fraza nu este încă o parte terminată a unei idei muzicale, ci numai prima jumătate a ei, ea are de acum o oarecare cadenţă (în afară de cea perfectă, rezolvată) şi cere în mod natural (prin forţa legii echilibrului) frază de răspuns. Această frază de răspuns, unindu-se cu cea principală şi terminîndu-se cu o cadenţă perfectă, creează o idee muzicală integrală şi terminată, pe care o numim perioadă.

Descompunînd ideea muzicală în elementele ei componente pătrundem în domeniul frazării şi cercetării formei muzicale.

Cercetînd forma muzicală, vom împărţi compoziţia aleasă de noi în părţile ei principale, apoi fiecare parte în perioade, fraze, propoziţii şi motive. Făcînd această analiză de la general la particular şi găsind cele mai mici părticele care ne sînt necesare, vom face calea întoarsă de la particular la general, de la cel mai mic, la cel mai mare, la întreaga compoziţie. O dată cu aceasta, pe drum, vom extrage şi vom aplica pe motive, propoziţii, fraze, perioade, nuanţele artistice naturale, singurele juste, ascunse în însuşi conţinutul lor. Reunind treptat părticelele mici nuanţate separat cu cele mijlocii, cele mijlocii cu cele mari, vom obţine o compoziţie lucrată în mod desăvîrşit din punct de vedere al nuanţelor. Prelucrarea lor se va întemeia acum pe

o bază ştiinţifică, deci precisă şi justă. Numai atunci în nuanţele găsite se va putea pune un conţinut corespunzător şi expresivitate artistică. Aceasta va depinde de aptitudinile artistice, de măiestria şi de talentul dirijorului.

Ni s-ar putea obiecta că de obicei nuanţele sînt indicate de autor, iar dacă lipsesc le va sugera dirijorul cu simţul său muzical.

Compozitorii însă indică numai nuanţele *generale* şi nici pe departe nu dezvăluie o masă întreagă de diferite mici nuanţe ascunse în compoziţia lor. De aceea descoperirea tuturor nuanţelor din compoziţie, umplerea lor cu conţinut artistic în interpretare este treaba dirijorului. În aceasta se manifestă aptitudinile lui, în aceasta constă *creaţia lui*. Nu ne putem baza pe faptul că „simţul artistic ne va sugera nuanţele necesare", deoarece simţul nostru ne poate înşela. Acest fapt naşte cîteodată acel „de la mine citire" despre care am mai amintit.

O dezvăluire completă a tuturor nuanţelor din compoziţie cu ajutorul simţului muzical este accesibilă numai marilor interpreţi. Însă majoritatea interpreţilor are nevoie de o nuanţare care să reiasă dintr-o analiză precisă. Această analiză scurtează munca şi arată o cale justă spre dezvăluirea conţinutului muzical al compoziţiei în tot cuprinsul ei.

Ne-am propus ca scop găsirea şi completarea bazelor teoretice pentru o nuanţă sau alta, tocmai pentru faptul că nu ne putem bizui numai pe simţul muzical.

Cu toate că în muzică toate datele ştiinţifice au apărut în procesul creaţiei, adică sugerate de simţ, aceste date au devenit legi numai atunci cînd au fost verificate prin raţiune, fiind supuse unei analize multilaterale. Iată de ce, netăgăduind importanţa simţului muzical în problemele nuanţării, ne bazăm pe o analiză teoretică corespunzătoare a lucrărilor alese de noi.

Este necesar să se ţină minte că fiecare lucrare muzicală are nuanţele sale proprii unice, nuanţe artistice naturale, care decurg din însăşi natura ei interioară.

După cum un om normal nu poate avea două caractere, tot aşa şi compoziţia muzicală nu poate avea două expresii diferite. Faţa omului poate exprima o întreagă gamă de sentimente diferite, însă expresia ei generală, principală, cum se spune, ca oglindire a naturii lui interioare, este numai *una*. Tot aşa într-o lucrare muzicală, care este un organism artistic întreg, are *un singur* conţinut general, *un singur* caracter.

Dar diferiţi muzicieni — ni se va spune — nu interpretează oare aceeaşi piesă în mod diferit? Nu. Nu interpretează în mod diferit. Dacă dumneavoastră ascultaţi cu atenţie una şi aceeaşi piesă, executată de interpreţi diferiţi (ne referim la muzicienii care au talent şi măiestrie în interpretare) atunci vă veţi convinge, că, în general, caracterul expresiei este acelaşi la toţi, că nuanţele în general sînt aceleaşi, că înţelegerea naturii interioare a lucrării este aceeaşi, deşi execuţia

lor este individuală, subiectivă, deşi se deosebesc între ei prin gradul de expresivitate.

Nuanţele sînt un înveliş exterior care cere să fie umplut cu conţinut interior, sînt mici tipare în care interpretul îşi toarnă gîndurile şi sentimentele individuale născute de natura sa artistică, sub impresia acelor gînduri şi sentimente pe care autorul le pune în compoziţia respectivă.

Tocmai prin această umplere cu conţinut interior a nuanţelor unice, prin această însufleţire a lor, muzicienii se deosebesc unul de altul. La unii nuanţele sînt mai expresive, la alţii mai puţin expresive, la unii predomină virtuozitatea, la alţii sentimentul, iar la alţii gustul ş.a.m.d. Dar natura lucrării şi nuanţele, ca formă a expresiei acestei naturi, sînt aceleaşi la toţi *.

Sarcina noastră este de a cerceta metodele de aflare a acestor nuanţe naturale artistice unice şi de a le aduna într-un sistem.

La înţelegerea subiectivă a nuanţelor noi vom încerca să adăugăm metoda ştiinţifică; vom încerca să creăm o bază ştiinţifică pentru expresie şi sfera sentimentului personal s-o întărim cu concluzii logice. Dacă vom reuşi să facem aceasta pe calea cercetării analitice a nuanţelor ce le simţim, atunci se va ivi posibilitatea arătării şi acelor criterii după care se conduc artiştii interpreţi pentru alegerea nuanţelor, nedîndu-şi seama, cîteodată, nici ei de ce trebuie să cînte tocmai aşa şi nu altfel.

Înainte de a începe analiza propusă este necesar să ne oprim la problemele elementare de bază ale formei muzicale.

Fiecare lucrare muzicală are o formă anumită. Există un şir întreg de varietăţi de forme muzicale. Cele mai simple, de bază, sînt formele binare şi ternare.

În ce constă esenţa construcţiei lor?

Să cercetăm pentru început cele 4 elemente componente ale ei: perioada, fraza, propoziţia şi motivul.

Perioada este o parte a lucrării muzicale care se termină cu cadenţă perfectă şi este împărţită, printr-una sau mai multe semicadenţe, în 2 sau mai multe părţi **.

De obicei perioada poate fi de 8 sau 16 măsuri, iar măsura a 4-a sau a 8-a (de obicei în mijloc) este împărţită printr-o semicadenţă

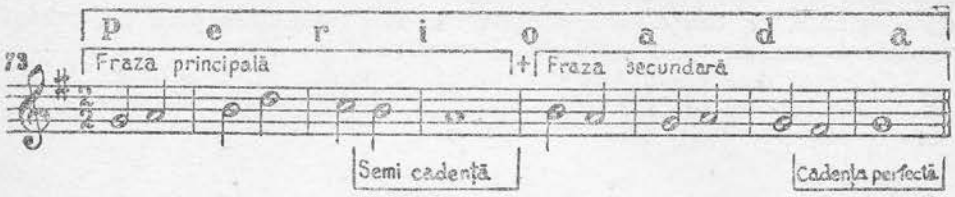
---

* Problema procesului creaţiei artistice interpretative este foarte complicată şi în nici un caz nu se poate socoti că în cele cîteva rînduri autorul a dat o caracterizare completă a acesteia. (N. red. ruse)

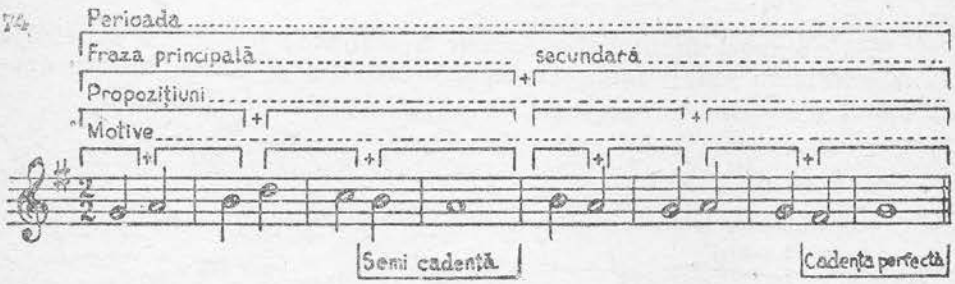
** Definiţia perioadei este dată aci în sens strict structural. Această definiţie suferă de unilateralitate. Nu pot fi cercetate formele muzicale în afara legăturii lor cu conţinutul cuprins în ele. (N. red. ruse)

în 2 fraze. Numărul frazelor într-o perioadă trebuie să fie de cel puţin 2, însă pot fi şi 3 sau 4 fraze.

Iată cel mai simplu exemplu de perioadă :



Fraza se împarte în propoziţii, care, la rîndul lor, se împart în mici părticele — motive — fiecare dintre acestea avînd un singur accent.



După cum vedem, cea mai mică părticică a unei idei muzicale terminate este motivul. Numărul cel mai mic al motivelor care *pot constitui* o propoziţie este de două.

Cea mai simplă formă muzicală, care se compune din 2 perioade, se numeşte formă binară. Însă în literatura noastră corală această formă nu are aproape niciodată o valoare de sine stătătoare şi adesea intră într-o lucrare numai ca o parte componentă. De aceea ne vom îndrepta atenţia asupra formei ternare

Prima parte a ei se compune dintr-o formă binară completă, adică din 2 perioade, a doua terminîndu-se cu o cadenţă perfectă.

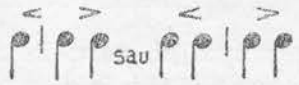
Partea a doua poate avea tot o formă binară. Acest lucru însă nu este obligatoriu. Deseori această parte nu are o formă strict respectată, ci se compune dintr-un şir de fraze sau perioade, nestabilindu-se într-o tonalitate anumită. Aceasta contribuie ca prin construcţia sa partea de mijloc să contrasteze cu partea I. Ca durată ea nu trebuie să fie mai mică decît partea I ; e mai bine cînd ea e ceva mai mare. Adesea ultima perioadă sau frază a părţii mijlocii duce la dominanta tonalităţii anterioare.

Partea a III-a este repetarea primei părţi fără schimbare sau cu schimbări şi ornamentaţii. Adesea după sfîrşitul părţii a treia urmează coda.

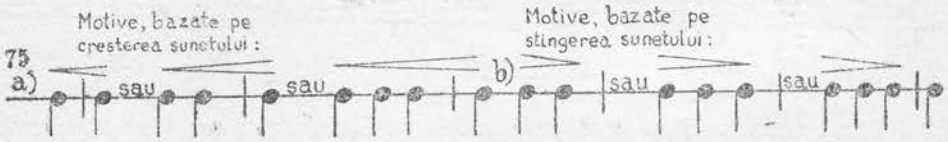
În dezvoltarea lor istorică diferite forme muzicale complexe au provenit din forme binare și ternare.

Cele mai mici părticele în care se poate împărți o compoziție muzicală sînt motivele. Motivele nu reprezintă o unificare indiferentă de elemente, ci, din contra, fiecare din ele reprezintă prin ele însăși un mic organism, cu o forță vitală proprie.

Cel mai clar tablou al dezvoltării organice și al stingerii ei îl dau acele motive la care forța sunetului crește și apoi slăbește :



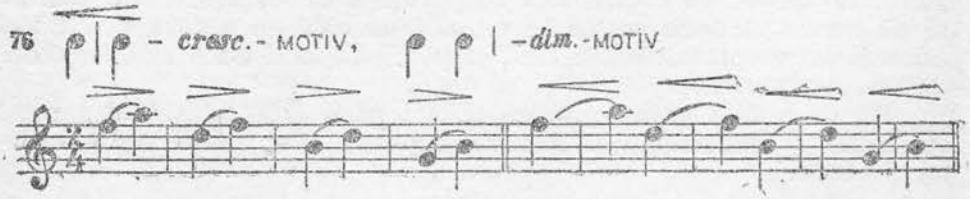
Însă nu toate motivele au aceste 2 elemente (creșterea sunetului și descreșterea lui) ; unele au numai creștere și altele numai descreștere.



Primul dintre ele (a) este crescendo-motiv, al doilea (b) este diminuendo-motiv, al treilea, în care întîlnim și crescendo și diminuendo, este un motiv mixt.

Barele de măsură nu despart motivele, ci dau numai punctul de sprijin pentru extinderea lor, arătînd punctele culminante dinamice ale motivului. Nota care urmează după bara de măsură creează centrul de greutate al motivului.

Motivul din doi timpi poate avea două feluri de nuanțe :



Motivul din 3 timpi poate avea toate 3 felurile de nuanţe :

77

dim. - MOTIV, MOTIV MIXT, *cresc.* - MOTIV

a)

a)

b)

b)

c)

c)

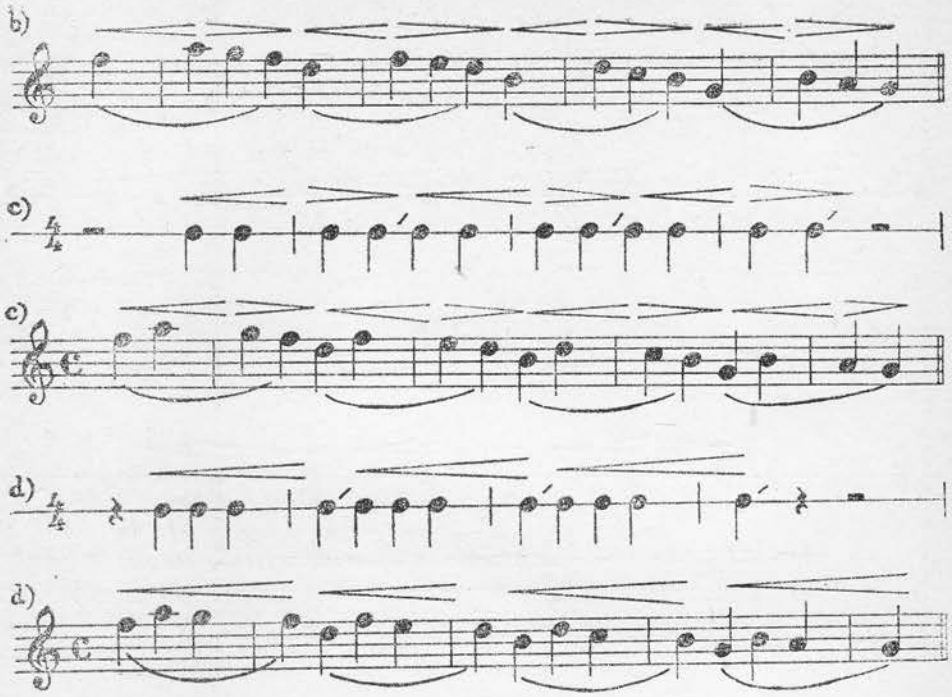
Motivul din 4 timpi are următoarele feluri de nuanţe :

78

a)

a)

b)



Clarificîndu-ne elementele principale ale ideii muzicale terminate, trebuie să facem cunoştinţă cu diferite nuanţe.

Principalele grade ale forţei sunetului sînt în număr de cinci: foarte încet, încet, mediu, puternic şi foarte puternic. Acestor grade le corespund următoarele nuanţe: *pp, p, mf, f şi ff*. Această grupă de nuanţe o vom numi grupa nuanţelor fixe, deoarece în întrebuinţarea lor nu sînt 2 momente diferite ca intensitate. Nuanţele în care forţa sunetului creşte sau se stinge treptat, şi în felul acesta nu se observă două momente de aceeaşi intensitate, le numim nuanţele mobile. Acestea sînt: crescendo şi diminuendo (decrescendo).

În practica corală sînt mai întrebuinţate nuanţele *p, mf şi f*.

Pp şi *ff* sînt extremele forţei sunetului. Ca nuanţe corale, acestea sînt cele mai greu de executat şi de aceea mai puţin întrebuinţate.

ff . . . . . *ff*
f . . . . . *f*
mf . . . . . *mf*
p . . . . . *p*
pp . . . . . *pp*

După cum se vede din exemplul de mai sus, nuanţele cele mai întrebuinţabile ocupă poziţia de centru, iar cele mai puţin întrebuinţabile ocupă poziţiile extreme. Trebuie să remarcăm că simţul viu al expresivităţii cu care ne-a înzestrat natura nu poate să suporte prea

multe nuanțe fixe, cu monotonia lor din punct de vedere al expresiei. De aceea nuanțele fixe trebuie folosite mai rar.

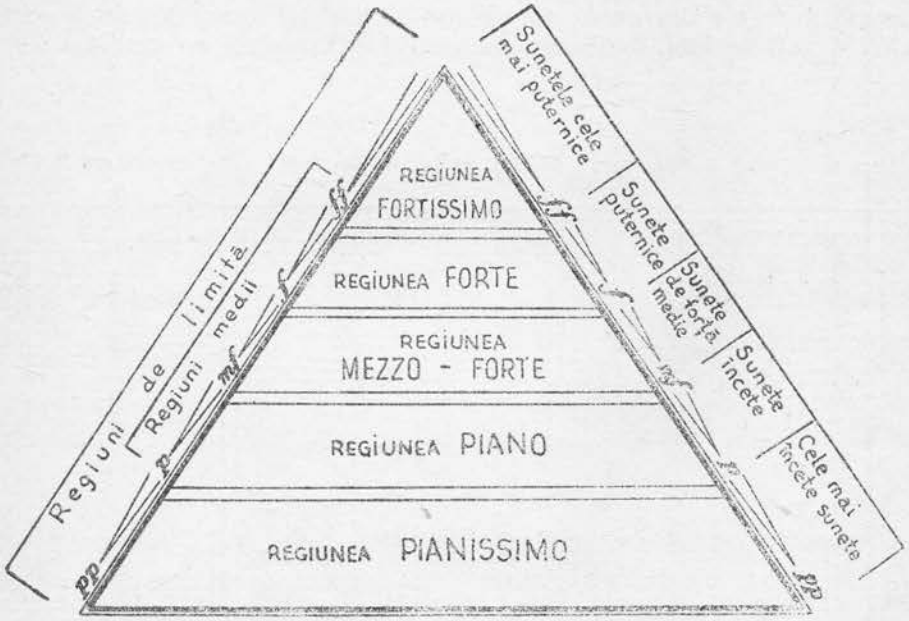
Nuanțele mobile sînt mai complicate decît cele fixe. În cele fixe există un singur element — dinamic (cel de forță). În cele mobile sînt 2: cel dinamic și cel agogic (elementul mișcării). De aici reiese că un *crescendo*, mai ales cel prelungit, cere o accelerare corespunzătoare *(accelerando)*; altfel, alături de primul din aceste elemente, cel de creștere a sunetului, va lipsi cel de-al doilea, al tendinței de accelerare în care constă însăși vitalitatea și sensul crescendo-ului.

Tot așa și *diminuendo*, mai ales cel prelungit, cere o rărire corespunzătoare *(rittardando)*. Altfel, în el, pe lîngă primul din aceste 2 elemente, cel al stingerii sunetului, nu va exista și al doilea, cel de mers spre liniștire, care constă în însăși sensul și impresia diminuendo-ului.

Nuanțele mobile, adică crescendo și diminuendo, se compun din 2 elemente: cel *dinamic*, creșterea sau descreșterea forței, și cel *agogic*, accelerarea sau rărirea mișcării *.

Nuanțele cele mai importante sînt în număr de 7.

Observație: În ceea ce privește mărirea limitelor nuanțelor fixe în întrebuințarea *ppp* și chiar *pppp*, sau *fff* și chiar *ffff*, ele se întrebuințează uneori pentru sublinierea celor 2 limite extreme ale sonorității. După părerea noastră *pp* și *ff* sînt suficiente pentru indicarea celor 2 grade ale limitei sonorității corale.



* Afirmația că creșterea sonorității corale (cresc.) trebuie să fie neapărat legată de accelerarea mișcării (accel.) ca și stingerea (dim.) cu o rărire treptată (rit.) ține de acele concluzii bazate pe sentimentele subiective ale autorului și sînt departe de a putea fi aplicate în toate cazurile, deoarece în muzică se întîmplă și cazuri cînd un crescendo este urmat de un ritenuto. (N. red. ruse)

Reunind cele 2 grupe de nuanțe mai importante obținem o bogată scară dinamică :

Cu ajutorul acestei scări dinamice, care împarte gradul de intensitate a sunetului în 5 regiuni, putem cerceta problema care se referă la nuanțele mobile. Din această scară vedem că o nuanță, cum este de exemplu, crescendo, se află în toate regiunile și că crescendo nu înseamnă dezvoltarea sunetului, creșterea lui de la *pp* pînă, neapărat, la *f* sau chiar *ff* ; că crescendo se poate face de la *pp* la *p* sau de la *p* la *f*, de la *f* la *ff* etc. Același lucru desigur se poate spune și despre diminuendo. Atingînd această problemă ne întîlnim cu noțiunea „simțului măsurii". Interpreții netalentați nu sînt artiști pentru că ei nu au, dacă ne putem exprima astfel, simțul artistic al sentimentului, măsura lui artistică. Un crescendo ușor și gingaș de la *p* la *mf* ei îl „duc" aproape pînă la *ff* și ca rezultat ei obțin o imagine caricaturală, grosolană, exagerată.

Se spune pe drept cuvînt că fără simțul măsurii nu poate exista nici artistul.

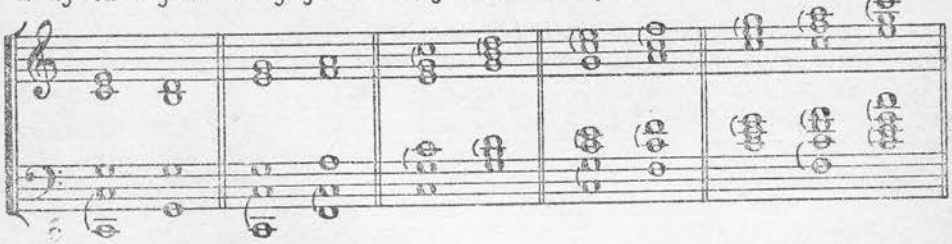
De ce trebuie să ne călăuzim și pe ce trebuie să ne bazăm atunci cînd distribuim în lucrare nuanțele fixe și mobile ?

Să începem cu nuanțele fixe :

Analizînd întinderea partidelor corale (partea I, cap. III) am găsit 5 registre : foarte grav, grav, mediu, înalt, foarte înalt. Întinderea sonorității corale din punct de vedere al poziției acordului se împarte în aceleași 5 regiuni, după cum se vede în exemplele ce urmează :

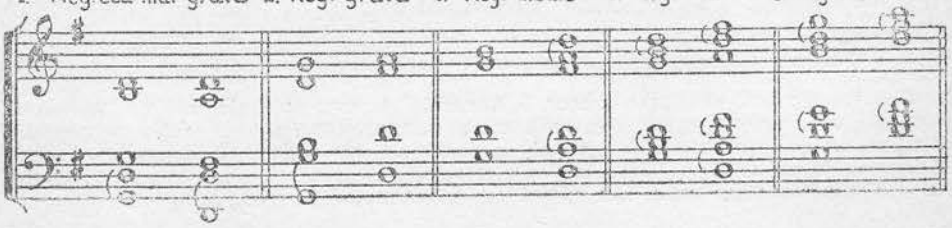
29 a) DO-MAJ.

1.-Reg. cea mai gravă 2.- Reg. gravă 3.- Reg. medie 4- Reg. înaltă 5.- Reg. cea mai înaltă



b) SOL - MAJ

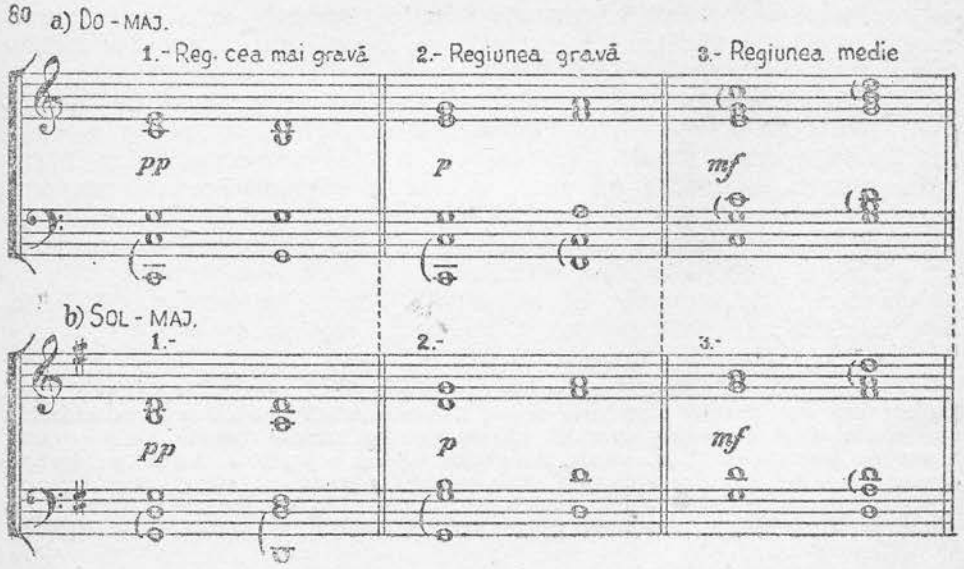
1.- Reg. cea mai gravă 2.- Reg. gravă 3.- Reg. medie 4.- Reg. înaltă 5.- Reg. cea mai înaltă

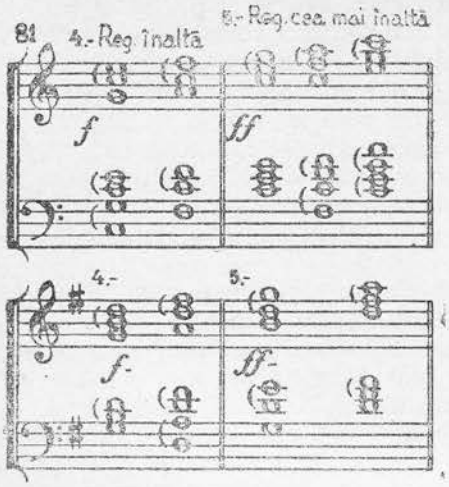


Aplicînd la exemplul arătat scara nuanţelor vom vedea că regiunile de poziţie a acordurilor sonorităţii corale vor coincide cu regiunile corespunzătoare din scara nuanţelor: regiunea *pp* va corespunde cu cea mai gravă poziţie a acordului sonorităţii corale, regiunea *(p)* va corespunde cu poziţia gravă, regiunea *(mf)* cu poziţia medie, regiunea *(f)* cu poziţia înaltă şi regiunea *(ff)* cu poziţia cea mai înaltă. Propriu-zis aceasta nu este o coincidenţă, ci o contopire organică a celor 2 elemente care formează un tot întreg: fiecare poziţie a acordului sonorităţii corale este deservită de o nuanţă naturală care-i este proprie.

Corespondenţa dintre regiunea sonorităţii corale şi nuanţa ei naturală dă acordului sonoritatea cea mai bună şi cea mai uşoară din punct de vedere tehnic. De exemplu, în ce regiune a scării dinamice va suna cel mai bine şi cel mai natural acordul din cea de-a treia regiune a sonorităţii corale? Bineînţeles că în a treia, adică sonoritatea acordului cea mai bună şi mai firească va fi cea cu nuanţa *mf*. Acordurile de regiune medie a sonorităţii corale au sunet de intensitate medie. În ce regiune a scării dinamice vom putea plasa acordurile regiunii corale celei mai înalte? Bineînţeles în regiunea a 5-a, deoarece cea mai naturală şi cea mai bună sonoritate a acestor acorduri va fi în nuanţa de *ff*. Acordurile regiunii corale celei mai înalte au sunetele de cea mai mare intensitate.

Să nuanţăm exemplele prezentate:





Să fundamentăm concluzia importantă pentru noi :
Nuanța naturală a acordului, plasat :

În regiunea cea mai gravă este	*pp*
În regiunea gravă este	*p*
În regiunea medie este	*mf*
În regiunea înaltă este	*f*
În regiunea cea mai înaltă este	*ff.*

În felul acesta, fiecare regiune a sonorității corale își are nuanța sa naturală. Acordul sună bine numai atunci cînd regiunii în care este el plasat i se aplică nuanța naturală corespunzătoare, deoarece această concordanță a regiunii cu nuanța face ca sonoritatea și executarea acordului să fie sănătos de naturală și ușoară din punct de vedere tehnic.

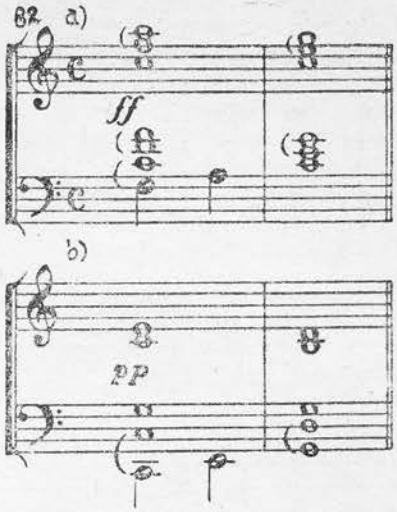
După aceasta trebuie să ne conducem și pe aceasta trebuie să ne bazăm cînd distribuim în compoziție nuanțele fixe *.

De la această regulă generală pot fi însă și excepții, dar foarte neînsemnate. A nuanța un acord plasat în regiunea corală cea mai gravă cu nuanța *ff* sau un acord al regiunii celei mai înalte cu nuanța *pp* înseamnă a deforma însăși natura corului și în mod categoric a nu obține o sonoritate bună și naturală.

Încercați de exemplu să schimbați locurile nuanțelor, adică în regiunea cea mai înaltă (a) puneți *pp*, iar în cea mai joasă (b) *ff*.

---

* Cercetările lui P. Cesnokov despre nuanța cea mai naturală, pentru o regiune sau alta, desigur sînt juste și pot fi recomandate compozitorilor care scriu pentru cor. Însă afirmația autorului că nuanțînd o lucrare trebuie să ții seama numai de aceste condiții nu poate fi considerată ca obligatorie. Asemenea tratare a nuanțelor este, prin însăși natura ei, o tratare formalistă și mecanică și face ca interpretarea să fie subordonată tehnologiei. Nuanțînd o compoziție corală trebuie să ții seama de conținutul ei și de imaginile artistice pe care le conține. (N. red. ruse)



Executarea acestora va fi imposibilă şi în caz contrariu va fi extrem de grea, iar sonoritatea va fi bolnăvicioasă şi diformă.

Să trecem la nuanţele mobile.

Unde şi în ce trebuie căutate bazele distribuirii lor în compoziţiile muzicale ?

Ştim că motivele sînt cele mai mici părticele în care se poate împărţi compoziţia muzicală.

Prin urmare, motivul poate să aibă numai un singur accent, mai mult sau mai puţin tare, pe care-l vom numi punctul lui culminant. Punctul culminant al motivului se stabileşte prin accentul logic al cuvîntului cu o coincidere a acestui accent cu timpul tare (sau relativ tare) al măsurii.

Prin construcţia lui ritmică, motivul poate avea punctul culminant la început — acesta va fi diminuendo motiv ; la mijloc — şi acesta va fi motivul mixt ; la sfîrşit — acesta va fi crescendo motiv.

Prin construcţia sa melodică motivul poate fi :

ascendent — crescendo motiv

descendent — diminuendo motiv

ascendent-descendent — motiv mixt.

În felul acesta indicii care determină conţinutul şi caracterul motivului sînt 2 :

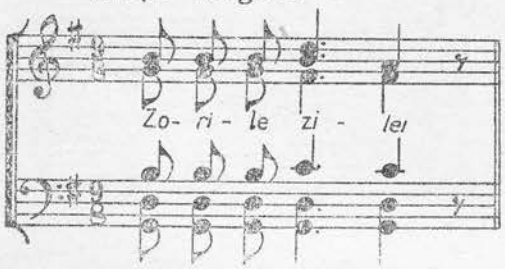
cel ritmic — poziţia punctului culminant e la început, la mijloc sau la sfîrşit,

cel melodic — ascendenţa sau descendenţa, ori şi una şi alta în acelaşi motiv.

Aceste indicii ne dau posibilitatea să găsim şi să clasificăm motivele. Nu trebuie să uităm însă că într-un motiv există şi pulsează numai un singur punct culminant care determină motivul şi îi dă viaţă. Dacă însă întîlnim într-un mic fragment melodic 2 accente,

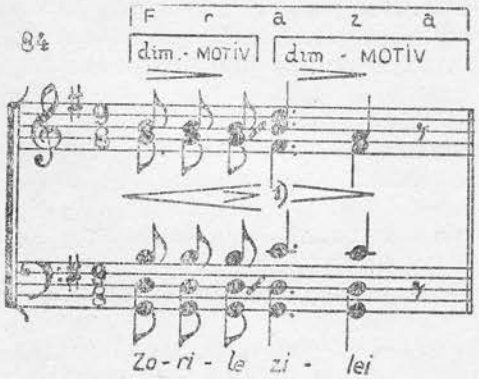
aceste 2 puncte culminante care pulsează, unul mai slab și celălalt mai puternic, atunci acest fragment reprezintă propoziția în care s-au contopit cele 2 motive, într-o nuanță unică a propoziției. Accentul cel mai tare reprezintă punctul culminant al propoziției. Dacă în fragmentul melodic întîlnim 2 accente egale ca intensitate, în cazul acesta, o dată cu contopirea motivelor în propoziție, nu se produce contopirea nuanțelor și crearea unei nuanțe unice a propoziției.

83 Liniștit - tărăgănat



În exemplul de mai sus găsim două accente: pe silaba „zo" (rile) și pe silaba „zi" (lei). Prin urmare aici trebuie să fie 2 motive. Așa și este. Primul pe cuvîntul „zorile", al doilea pe cuvîntul „zilei". Primul motiv, neavînd o mișcare melodică ascendentă sau descendentă, are primul indiciu, indiciul ritmic cu punctul culminant la început. Prin urmare acesta este dim-motiv. Motivul al doilea este și descendent (indiciu melodic) și are punctul culminant la început (indiciu ritmic). Prin urmare și acesta este dim-motiv, avînd cele 2 indicii. Sînt oare egale în intensitate punctele lor culminante? Nu, punctul culminant al celui de-al doilea motiv este mai puternic decît al celui dintîi. Rămînînd punct culminant al motivului, el este în același timp și punct culminant al propoziției în care s-au contopit aceste 2 motive creînd nuanța ei unică.

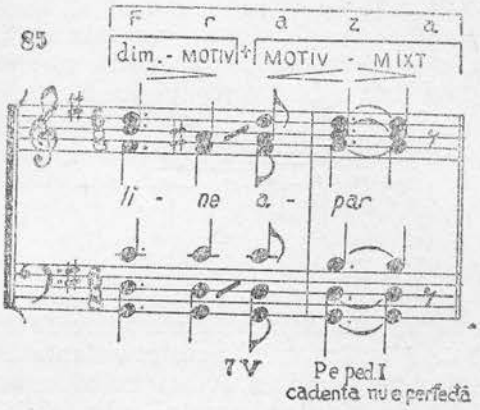
84



[1] Despre o contrazicere aparentă vom vorbi mai jos.

Să însemnăm aceasta pe exemplul muzical care urmează. Aici se observă contopirea celor 2 motive într-o propoziție și crearea nuanței ei unice.

În fragmentul următor, care este continuarea primului, sînt două motive independent de egale ca intensitate, care, cu toate că sînt unite într-o propoziție, își păstrează nuanțele proprii și nu creează nuanța unică a întregii fraze.



În acest fragment sînt două accente — 2 motive.

Primul („line") fiind motiv descendent cu punctul culminant la început este dim-motiv; al doilea („apar") cu punctul culminant la mijloc este un motiv mixt. Legătura armonică și melodică le contopește într-o singură propoziție, însă egalitatea în intensitate a punctelor lor culminante nu permite contopirea nuanțelor lor într-o nuanță unică propoziției.

Nuanțele părticelelor mărunte ale motivelor sînt cele mai mici și gingașe puncte culminante care cer, față de ele, o atitudine foarte atentă. Dacă ele sînt crescute puțin mai mult decît trebuie capătă o imagine caricaturală, devin bolnăvicioase și diforme. De aceea executarea lor trebuie să fie foarte atentă, gingașă și nicidecum subliniată, altfel nu se poate evita afectarea și răzleţirea, acești dușmani înrăiți ai adevăratei interpretări artistice. Dacă pe aceste nuanțe mici și gingașe le vom privi ca pe niște simple nuanțe ale motivelor fără să le unim și generalizăm în nuanțele propozițiilor, frazelor și în sfîrșit ale perioadelor, atunci și propozițiile, și frazele, și perioadele vor fi răzleţite neavînd un sens general. Aceasta se aseamănă cu cititul cu voce tare în care acela care citește se îngrijește numai de accentuarea fiecărei silabe, scăpînd din vedere sensul general al frazei.

Nuanța motivului este nuanța cuvîntului, punctul culminant al motivului este accentul logic al cuvîntului. Acesta este materialul prin combinarea căruia găsim nuanțele propozițiilor, frazelor, perioadelor și cîteodată a unor părți întregi din compoziție.

Ca material pentru această combinație, nuanțele motivelor capătă, cîteodată, o oarecare adaptabilitate și chiar parcă-și schimbă oarecum caracterul, pentru ca să se facă mai reliefată și mai organică nuanța unică a propoziției.

Aceasta o vedem clar în primul nostru exemplu unde primul motiv al primei propoziții nu se poate numi altfel decît dim-motiv, deoarece accentul logic care coincide cu timpul tare al măsurii se găsește la început. Însă o dată cu aceasta, contopindu-se în al doilea motiv, un motiv mult mai puternic, și creînd și lărgind a treia silabă a sa („le"), el produce prin a doua jumătate impresia unui cresc-motiv, făcînd din al doilea motiv un motiv aparent mixt. În acest fel nuanțarea cea mai fină a fragmentului va fi următoarea :

Acesta este procesul de adaptabilitate necesar creării unei nuanțe organice propoziției. Manifestările acestei adaptabilități sînt atît de multiple și atît de diverse încît nu avem posibilitatea să le enumerăm. În exemplul nostru, în virtutea acestei adaptabilități, se retușează oarecum gingașul punct culminant al primului motiv, căpătînd o stabilitate mai mare punctul culminant al celui de-al II-lea motiv și devenind, în cazul dat, unicul punct culminant al propoziției, creează și nuanța unică a propoziției. Nuanța unică a propoziției nu exclude și nu distruge nuanțele fiecărui motiv, le retușează numai și diminuează punctele lor culminante, dînd propoziției sens și unitate. Aceeași adaptabilitate se observă și în propozițiile în care acestea, contopindu-se, creează nuanța unică a frazei, precum și în frazele în care apare nuanța unică a perioadei. Dar și nuanța unică a perioadei, conținînd nuanțele frazei, propozițiilor și motivelor, nu le anihilează, nu le distruge, ci doar le subordonează și le repartizează potrivit cu stabilitatea lor, energia dinamică dintre ele, dînd nuanțelor frazei o parte mai mică și nuanțelor motivelor o parte și mai mică.

Prin această justă subordonare și repartizare a nuanțelor nu rămîne loc nici pentru afectare, nici pentru răzlețire pestriță, deoarece aici își găsesc aplicare numai nuanțele naturale unice, bazate pe analiza teoretică.

Rămîne de clarificat ce nuanțe fixe trebuie să punem pe aceste două fraze cercetate de noi, împreună cu notarea nuanțelor mobile.

Cercetînd și definind acele regiuni ale sonorității corale în care sînt plasate acordurile propozițiilor vom găsi nuanțe fixe precise și naturale pentru exprimarea justă a expresiei lor exterioare. Primul motiv se găsește la hotarul dintre regiunea gravă și medie : cu notele sale inferioare el se găsește în regiunea gravă, iar cu cele înalte în cea mijlocie. Al doilea motiv (dacă nu luăm în considerare pedala

tonicii) este situat în regiunea medie a sonorității corale. În felul acesta, dacă vom pune la început *p*, iar pe punctul culminant al celui de-al doilea motiv *mf*, atunci vom obține nuanțe fixe, precise și naturale pentru prima frază, care se bazează pe concluziile noastre anterioare. Aceste nuanțe fixe în legătură cu cele mobile epuizează, pînă la sfîrșit, toate problemele despre nuanțarea acestei propoziții. Se pare că pe punctul culminant al celui de-al doilea motiv nu ar trebui să se pună *mf*, deoarece el crește de la sine și va duce sonoritatea la această nuanță. Vom face însă aceasta pentru a preveni pe interpreții insensibili care sînt în stare să „ducă" un cresc. mic și gingaș pînă la *f* [1].

Punctele culminante ale celor două motive din fraza a doua sînt situate de asemenea în regiunea mijlocie și de aceea cer nuanța de *mf*; iar coborîrea primului motiv și descreșterea celui de-al doilea ne arată că terminația lor va trebui să aibă *p*.

Dacă, o dată cu aceasta, vom simți acea atmosferă de liniște și contemplare a luceafărului care se stinge în zori, care învăluie aproape toată compoziția, atunci, în interpretare, aceasta va da nuanțelor exterioare o mare gingășie și blîndețe. Atunci nuanțele celor două fraze vor deveni nu numai precise și naturale, dar și justificate din punct de vedere artistic.

Modelul de analiză a întregii lucrări noi îl dăm în anexa nr. 1.

Cercetînd problema justei aplicări a nuanțelor este necesar să arătăm acele mijloace care le desăvîrșesc, le cizelează și fără de care nuanțele corecte vor fi imprecise și nedefinite. Aceste mijloace sînt: ritmul, tempoul și dicțiunea.

Rolul și însemnătatea acestor mijloace este foarte mare în arta corală și interpretativă. Ritmul imprecis, tempoul nejust, dicția neclară nu pot avea influențe asupra sonorității corale, după cum a și fost arătat în cap. I. Ele însă se vor răsfrînge dăunător asupra lucrării însăși și, ceea ce e mai principal, asupra expresivității ei. Nu poate exista, de exemplu, un cresc. bine susținut dacă el nu este însoțit de ritmul progresiv, de un tempo just și corespunzător nuanței respective și de o dicțiune clară. Cu orice conținut am umple acest crescendo, el nu va fi, totuși, îndeajuns de artistic *; neavînd precizia, mobilitatea și accelerarea corespunzătoare progresivă, el nu va avea strălucirea necesară. Numai acea nuanță va fi desăvîrșită din punct de vedere artistic care va fi plină de un conținut corespunzător și în

[1] E regretabil faptul că limitele pentru nuanțele mobile nu sînt indicate de obicei în partitură (N. A.).

* Reamintim observația noastră referitoare la această afirmație a autorului de la pag. 83 (N. red. ruse).

același timp va fi desăvîrșită din punct de vedere tehnic. Desăvîrșirea unei nuanțe e dată tocmai de acele mijloace expresive despre care vorbim.

Ritmul este numit cîteodată sufletul muzicii. Acest lucru este întemeiat. Lipsiți melodia de ritm și ea se va risipi în sunete izolate și răzlețe. Sau încercați să executați o oarecare melodie insuficient de ritmic și veți vedea că ea, cu toate că n-o să dispară, va suferi, se va denatura, va căpăta un caracter bolnăvicios.

Ritmica precisă a execuției, în adevăratul înțeles al cuvîntului, este obligatorie nu numai la nuanțe fixe ; la nuanțe mobile este necesară aplicarea ritmului progresiv fără de care aceste nuanțe devin fără viață. Cu condiția simțului măsurii artistice, schimbările ritmice care însoțesc o nuanță sau alta le transmit o pulsație vitală sănătoasă, deoarece ritmul este inima nuanțelor.

Dacă ritmul este inima nuanțelor, atunci sufletul interpretării va fi tempoul. Luați tempoul „alegro" și executați cu el o lucrare scrisă în andante. Veți semăna cu acel om care în loc să meargă cu pasul calm aleargă agitat. Viteza mișcării trebuie să corespundă forței interioare a lucrării interpretate : o mișcare încetinită necorespunzătoare stinge energia lucrării, iar o accelerare necorespunzătoare o bruschează și o denaturează. Simțul nejust al energiei pus într-o compoziție muzicală dă naștere la un tempo nejust.

Tempoul este forța motrică a interpretării.

Nu trebuie să uităm că mai sînt încă multe elemente care, luate împreună, creează o interpretare multilaterală justă, adică o adevărată interpretare artistică. Tempoul este unul din aceste elemente. Totuși de la tempoul normal sînt admise unele abateri. Aceste abateri nu sînt dăunătoare dacă sînt foarte mici, sînt bolnăvicioase cînd sînt mari și distrugătoare dacă sînt făcute peste măsură. Spre accelerare sau rărire ele depind de temperamentul interpretului. Însă temperamentul trebuie să se supună simțului măsurii artistice. Interpretul care nu simte tempoul lucrării, nu simte energia existentă în ea, nu deduce viteza mișcării, nu este artist.

Ca să vie în ajutorul interpretului, autorul lucrării trebuie să indice tempoul precis al mișcării după metronom. Această indicație trebuie să fie triplă : prin cifra din mijloc autorul trebuie să arate tempoul adevărat al lucrării, prin cea din stînga abaterea admisă spre rărire și prin cea din dreapta abaterea posibilă spre accelerare. De exemplu, autorul dă următorul metronom : 72—80—88. Aceasta înseamnă că viteza tempoului după metronom este de 80. Cu această viteză se vor păstra toate contururile melodice și particularitățile armonice ale lucrării, care, numai avînd această viteză, au vitalitate. O dată cu aceasta autorul dă o anumită libertate interpretului indicînd limitele abaterilor admise de la tempoul normal într-o parte sau alta, peste care, trecînd, interpretul va strica lucrarea.

Rărind tempoul pînă la limita arătată de autor, contururile melodiei se pot încă păstra ; depășindu-se însă aceste limite ele se vor pierde : unitățile ritmice se vor răzleți în așa fel încît își vor pierde forma și sensul. Denaturarea lucrării se observă și la o prea mare abatere spre accelerare.

Socotim necesar să arătăm în treacăt mijloacele de interpretare ale lucrărilor scrise în tempouri diferite. Nu este de ajuns să recunoaștem tempoul lucrării. Trebuie să știm și să explicăm corului acele mijloace cu ajutorul cărora putem ajunge la un just caracter al interpretării într-un anumit tempo. Auzim adesea că o lucrare se execută rar, fără să sune însă plin și larg : în tempo lent lipsește caracterul ei propriu. Tot așa o lucrare poate fi executată repede, dar nu viu, și tempoul își va pierde repede însușirile lui caracteristice.

Lucrările care sînt scrise într-un tempo lent cer plinătate, lărgime și caracter lin în interpretare. Pentru obținerea caracterului plin este necesară lărgirea unităților ritmice sau, vorbind mai simplu, prelungirea, reținerea aproape imperceptibilă a fiecărui sunet. Sunetul puțin prelungit, lărgit în durată, va căpăta plinătate și ca rezultat toată melodia compusă din aceste sunete pline va fi plină și largă. Pentru acest procedeu de interpretare gesturile dirijorului trebuie să fie încetinite, line și liniștite. Caracterul lin în interpretare cere păstrarea următoarelor două condiții :

1. trecerea foarte atentă de la un sunet la altul, contopirea unui sunet într-altul și evitarea lovirii chiar foarte ușoare a sunetului.

2. executarea cu grijă numai a vocalelor din silabe, nivelarea consoanelor și evitarea lovirii chiar foarte ușoare a silabelor.

Dacă dirijorul se va îngriji în același timp ca gesturile lui să nu conțină mișcări aspre, ci să fie predominate de mișcări line și rotunjite, atunci și caracterul lin va fi asigurat în interpretare. Prin plinătate și lărgime, realizate în acest fel, se atinge caracterul necesar în interpretarea lucrărilor scrise în mișcare lentă.

Problema mijloacelor de interpretare a lucrărilor scrise în tempo foarte lent are o legătură directă cu problema respirației. În coruri bune, în interpretarea lucrărilor foarte lente, se observă o respirație neîntreruptă, un sunet continuu. Corul cîntă larg, plin, lin și neîntrerupt. Se pare că nici nu se mai ia respirație, ci cîntăreții cîntă neîntrerupt cu aceeași respirație luată la începutul execuției.

Într-un cuvînt, se observă ceea ce numim respirație corală neîntreruptă. Această neîntrerupere în respirație, această neîntrerupere în cîntare se realizează exclusiv prin înlănțuirea respirației. Interpretînd lucrări într-un tempo lent, cîntăreții trebuie să-și încordeze în mod deosebit simțul ansamblului. Fiecare cîntăreț trebuie să asculte în mod deosebit pe vecinii săi de partidă, fiind atent ca atunci cînd se termină respirația vecinului său să ia o respirație nouă și extrem de atent și neobservat să se unească cu vecinul, continuînd în felul acesta sunetul și înlănțuind respirația sa nouă cu respirația vecinului care se termină. La rîndul său, vecinul următor trebuie să asculte cu atenție pe cel care a preluat sunetul, pentru ca, în momentul în

care acesta va avea respirația pe sfîrșite, să înlănțuie respirația sa cu a lui. Dacă în fiecare partidă corală cîntăreții vor lua, în mod egal, respirația pe rînd, înlănțuind-o, atunci va rezulta acea neîntrerupere în cîntare pe care am numit-o respirație corală neîntreruptă.

Compoziția scrisă în tempo vioi cere pentru interpretarea sa precizie, impetuozitate și claritate. Pentru realizarea acestora este necesară scurtarea unităților ritmice, sau, vorbind mai simplu, ținerea mai puțin, micșorarea de abia imperceptibilă a valorii fiecărui sunet. Sunetul neținut pînă la sfîrșit, micșorat ca durată, scăpînd de plinătate, obține lejeritate, iar toată melodia compusă din aceste sunete lejere și scurtate devine impetuoasă, mobilă și vioaie. Depinde de dirijor dacă, păstrînd tempoul, el va reuși să ajute aceasta prin grăbirea gesticei sale.

În tempo vioi claritatea se realizează printr-o pronunțare marcată a silabelor, cu o subliniere puternică a consoanelor, mai ales a celor șuierătoare. Aceste mijloace de interpretare ale lucrărilor scrise în tempo vioi vor asigura viteza, impetuozitatea, strălucirea și claritatea corespunzătoare caracterului acestui tempo. Lucrările scrise în tempo moderat nu cer nici lărgirea unităților ritmice și nici stingerea lor, ci numai precizie și exactitate.

În ceea ce privește dicțiunea, de perfecțiunea ei depinde claritatea redării textului lucrării corale executate. Aceasta arată, de la sine, rolul important al dicțiunii pentru interpretarea corală. Oricît de desăvîrșită ar fi interpretarea muzicală, dacă conținutul textului nu ajunge la auditor, toate calitățile interpretării pierd din valoare, interpretarea devine moartă. Dirijorul și corul se miră adesea de ce o lucrare bine interpretată de ei este primită cu răceală de auditori. Răspunsul e simplu: ascultătorii n-au înțeles despre ce a povestit corul cu atîta însuflețire, ei n-au înțeles cuvintele și de aceea ei nu au înțeles sensul acelor nuanțe care au fost executate atît de virtuos.

Dirijorul trebuie să urmărească în permanență dicțiunea, reușind ca formația corală să îndeplinească următoarele reguli elementare:

1. pronunțarea clară a vocalelor, cu o justă poziție și acțiune a gurii, a buzelor și a limbii, corespunzătoare fiecărei vocale;

2. sublinierea consoanelor care formează silaba împreună cu vocala;

3. pronunțarea clară a terminațiilor ce creează și rotunjesc cuvîntul.

Ce influențe are dicția asupra nuanțelor?

Nuanțele puternice *(f, ff)* cer o dicțiune clară, marcată, subliniată. Altfel ele devin palide, pierzîndu-și trăsăturile caracteristice. Nuanțele încete *(p, pp)* în tempo lent, cer o dicțiune mai atenuată, o foarte atentă subliniere a consoanelor și pronunțarea moale a terminațiilor, altfel ele devin dure.

Lucrați bine dicțiunea, pentru că fără ea chiar o interpretare bună își pierde sensul. Lămuriți-i pe cîntăreți, pentru ca ei să înțeleagă necesitatea cîștigării deprinderii necesare pentru pronunțarea

clară a cuvintelor. Arătați, prin exemplul personal, poziția gurii pentru fiecare vocală. Cîntați fraze întregi cu o oarecare mișcare exagerată a buzelor. Reamintiți mai des cîntăreților importanța mișcării buzelor pentru obținerea unei dicțiuni bune.

Deci, ritmul precis, tempoul just și dicțiunea clară fac din nuanța naturală și artistică o nuanță vie.

Nuanțele vii creează expresia. Expresia este sufletul interpretării.

CAPITOLUL VI

NUANȚAREA LUCRĂRILOR CONTRAPUNCTICE

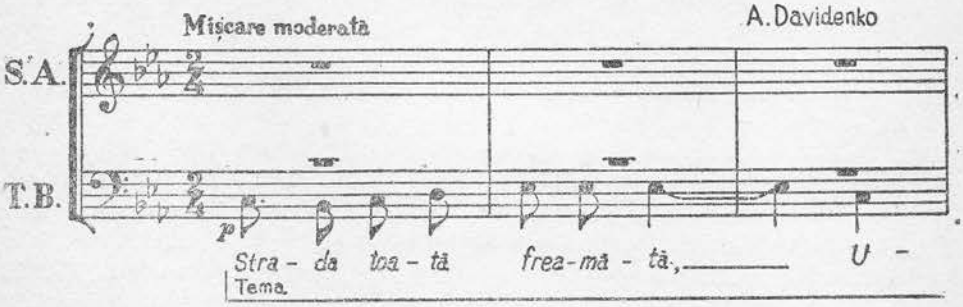
În muzică, în general, și în lucrările corale, în special, sînt întrebuințate trei forme contrapunctice principale: imitația, canonul și fuga.

Imitația se numește repetarea ideii muzicale expuse înainte de altă voce. O deosebire esențială între imitație și o simplă repetare, constă în faptul că, în imitație ideea muzicală se repetă nu de către o singură voce, ci de voci diferite din care una o expune, iar cealaltă o repetă (imită). Din aceasta rezultă că imitația trebuie să fie într-o legătură nemijlocită sau aproape nemijlocită cu acea idee muzicală pe care o repetă.

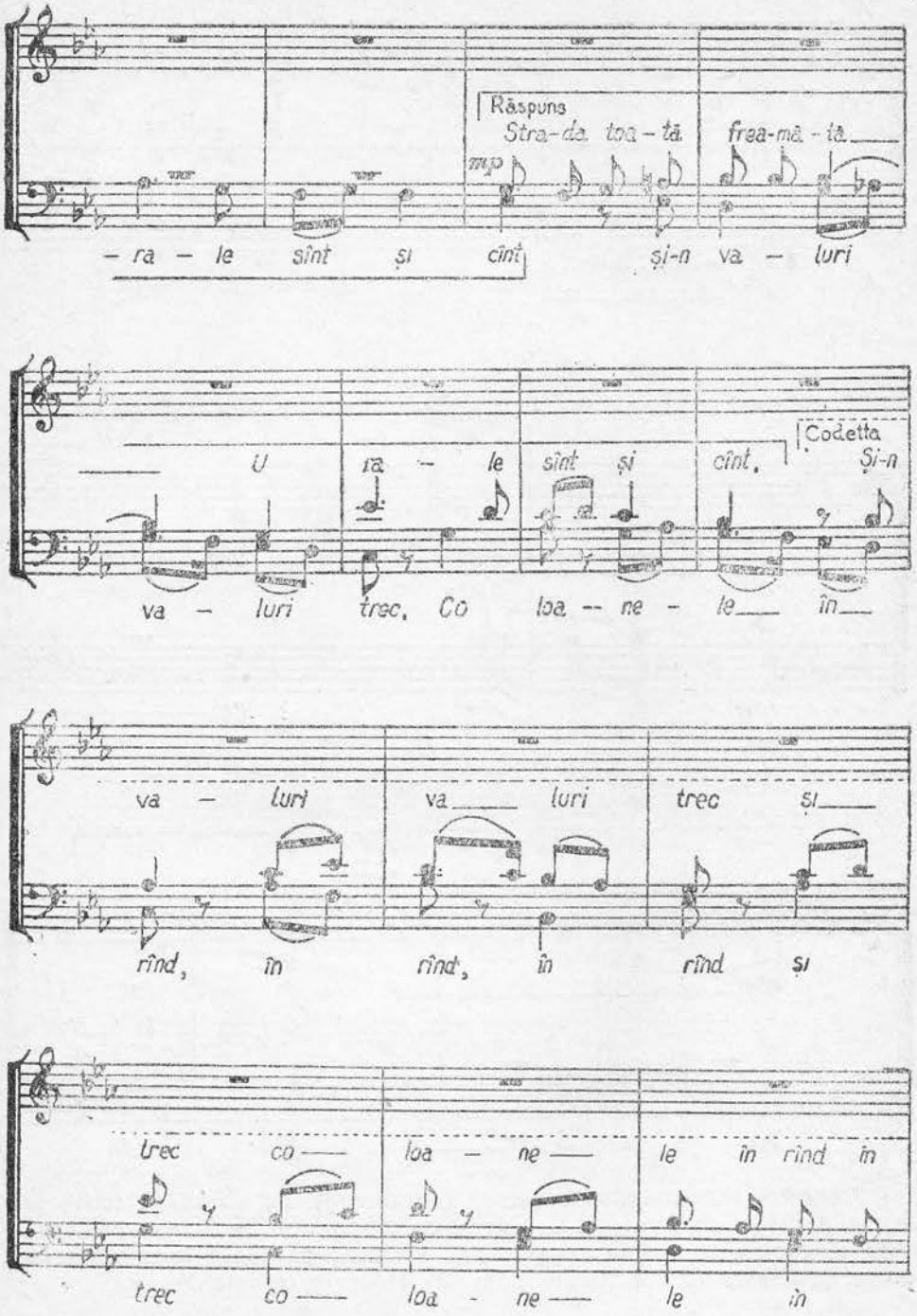
Imitația este nucleul din care se dezvoltă toate formele contrapunctice. Stilul contrapunctic în muzica contemporană este bazat mai ales pe imitație. Expunerea ideii muzicale de către prima voce se numește temă. Deoarece tema precedează imitației ea se mai numește și „conducător", iar imitația se numește „răspuns", „însoțitor" [1].

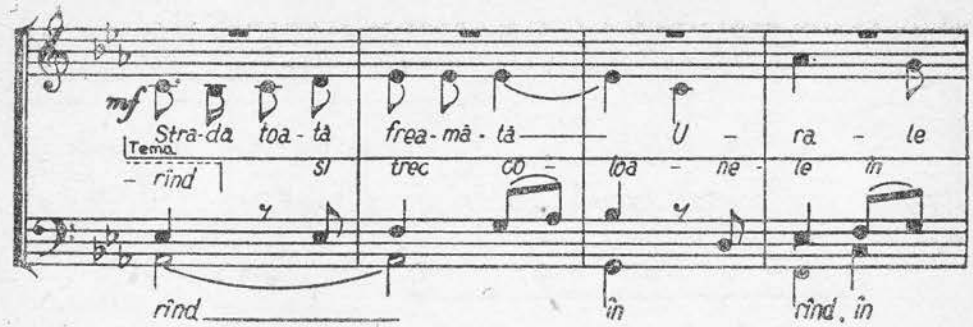
Dăm mai jos un exemplu de imitație.

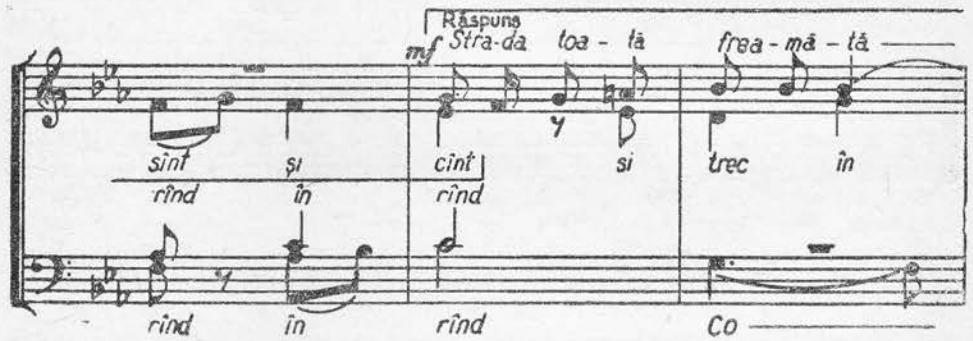
87 FREAMATA STRADA

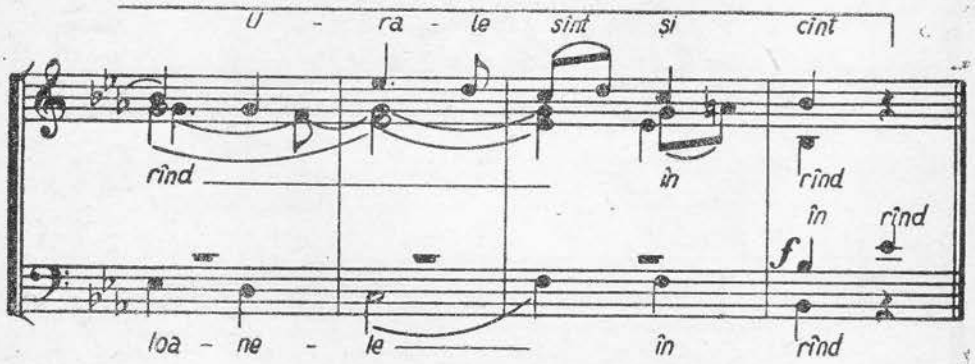


[1] În vechile manuale de polifonie se obișnuia să se denumească tema cu cuvîntul „conducător", iar răspunsul cu cuvîntul „însoțitor". Noi vom folosi aici termenii obișnuiți și în școlile noastre muzicale: temă și răspuns. (N. A.).


Răspuns
Stra-da toa-tă frea-mă-tă
mp
-ra - le sînt și cînt și-n va - luri
U ra - le sînt și cînt, Și-n
Codetta
va - luri trec, Co loa - ne - le în
va - luri va luri trec și
rînd, în rînd, în rînd și
trec co loa - ne le în rînd în
trec co loa - ne le în







Canonul este o imitație făcută neîntrerupt. În canon se imită nu numai tema vocii precedente, dar și contrapunctul ce o urmează, precum și contrapunctul la contrapunct ș.a.m.d., pe toată întinderea canonului. Pentru exemplificare dăm următoarele fragmente.

CINTECUL DE VICTORIE AL LUI MARIAM

88

CANTATĂ

F. Schubert

Propoziția 1ª (principală)
Fraza 1ª + Fraza 2ª

Moderato

S. A.

T. B.

Au tă - cut fur - tu — na

Au tă - cut fur - tu — na va - lul

Fraza 1ª + Fraza 2ª
Propoziția 1ª (principală)

+ Propoziția 2 (secundară)
Fraza 1ª + Fraza 2ª
Sfîrșitul

va - lul Și-a di - eri — mîn - gî - ie

Și-a - di - eri — mîn - gî - ie ma - lul

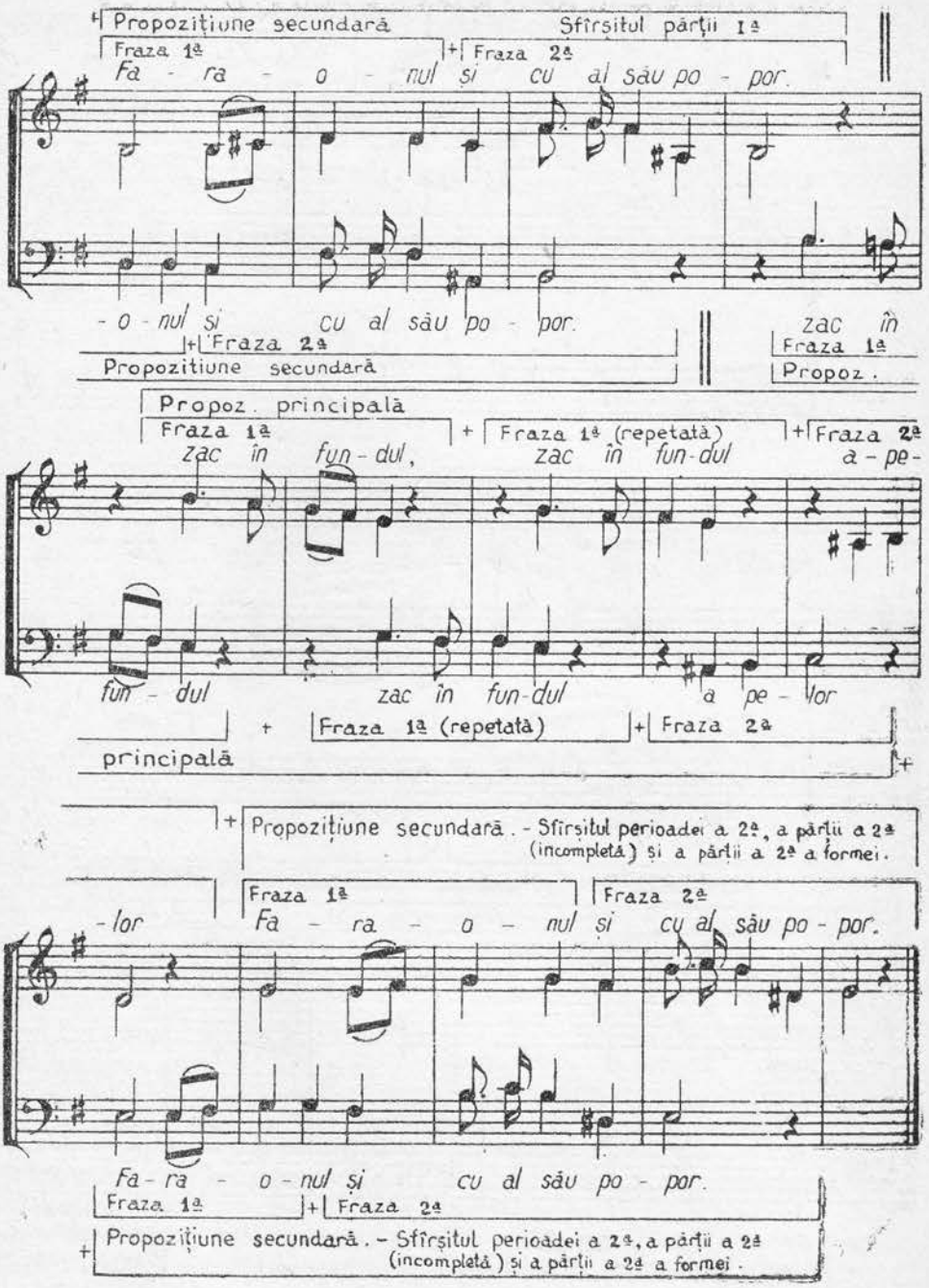
+ Propoziția 2ª (secundară) + Sfîrșitul perioadei 1

perioadei 1
Propozițiune principală +
Fraza 1ª + Fraza 2ª

ma - lul Zac în fun-dul a - pe - lor

Zac în fun-dul a - pe - lor Fa - ră —

Fraza 1ª + Fraza 2ª
Propozițiune principală + Propoz. sec.


Propoziţiune secundară
Sfîrşitul părţii 1ª
Fraza 1ª
Fraza 2ª
Fa - ra - o - nul şi cu al său po - por.
- o - nul şi cu al său po - por.
Fraza 2ª
Propoziţiune secundară
zac în
Fraza 1ª
Propoz.
Propoz. principală
Fraza 1ª
Fraza 1ª (repetată)
Fraza 2ª
zac în fun - dul,
zac în fun - dul
a - pe -
fun - dul
zac în fun - dul
a pe - lor
principală
Fraza 1ª (repetată)
Fraza 2ª
Propoziţiune secundară. - Sfîrşitul perioadei a 2ª, a părţii a 2ª (incompletă) şi a părţii a 2ª a formei.
- lor
Fraza 1ª
Fraza 2ª
Fa - ra - o - nul şi cu al său po - por.
Fa - ra - o - nul şi cu al său po - por.
Fraza 1ª
Fraza 2ª
Propoziţiune secundară. - Sfîrşitul perioadei a 2ª, a părţii a 2ª (incompletă) şi a părţii a 2ª a formei.

EI, UHNEM

89.

Prelucr. P. Cesnokov Op 55, Nr 5.

COR MIXT

Nu prea lent (♩ = 63)

S. A.

T. B.

pp

p

Ei, uh - nem, ei, uh -

Ei, uh - nem, ei, uh - nem

Ei,

- nem, e - scio ra - zic e - scio raz, ei, uh-

e - scio ra - zic e - scio raz, ei, uh - nem

Să trecem la definirea și la analiza formei contrapunctice superioare : „fuga".

Din toate formele bazate pe imitație, fuga este cea mai desăvîrșită, nu numai din cauză că în dezvoltarea ei poate să conțină toate formele contrapunctice, dar și prin faptul că ea întrunește și condițiile severității maxime și ale libertății nelimitate.

Denumirea de „fugă" derivă de la cuvîntul latinesc fuga, care înseamnă alergare, urmărire. Această denumire se explică prin faptul că prima voce fuge, parcă înainte, iar celelalte, intrînd mai tîrziu, o urmăresc.

La baza componistică a fugii stă tema, expusă la început de o voce, și după aceea imitată pe rînd de celelalte.

„Tema" sau „conducătorul" este aceea care apare la începutul compoziției prezentată de o voce și pe care apoi se construiește toată fuga.

„Răspunsul" este aceeași temă transpusă într-o tonalitate cu o cvartă sau cvintă mai sus sau mai jos de tonalitatea temei principale. Răspunsul este expus de a doua voce în ordinea intrării. În mod obligatoriu prima voce susține răspunsul prin contrapunct. Contrapunctul care însoțește pas cu pas tema și răspunsul se numește contrasubiect, contratemă. Partea fugii care se termină prin ultima voce care intră cu tema sau răspunsul se numește expoziție. După expoziție urmează de obicei „puntea". Punți se numesc acele părți ale fugii în care, pentru scurt timp, nu se aude nici tema nici răspunsul. De obicei ele se construiesc din motive luate sau din temă sau din contrasubiect. Prin aceasta se realizează o unitate organică a fugii. Punțile sînt folosite în fugă pentru modulații. După punte urmează partea de mijloc a fugii — dezvoltarea.

Aici compozitorului i se oferă deplină libertate, iar vocile pot intra în orice ordine și la orice interval. Temele prezentate au diferite tonalități alăturate și în majoritatea cazurilor se despart între ele tot prin punți. Acea parte a fugii în care se produce întoarcerea la tonalitatea inițială se numește „reexpoziție" (repriză).

O importantă parte componentă a multor fugi, dar nu a tuturora, o constituie așa-zisa „stretta". Acest cuvînt înseamnă „strîns" și se folosește pentru denumirea acelei părți a fugii în care intrarea temei și a răspunsului sînt mai aproape una de alta, adică la un interval de timp mai scurt decît în expoziție. Dacă tema este de exemplu de 4 măsuri, după toate probabilitățile răspunsul va intra în măsura a 5-a. Dacă în dezvoltarea ulterioară a fugii răspunsul va intra nu în măsura a 5-a, ci mai devreme, adică în a 4-a, în a 3-a sau în a 2-a măsură după intrarea temei, parcă întrerupînd-o, atunci va rezulta stretta. În strettă după temă poate să intre tot tema. În strettă iau parte cîteodată numai două voci, iar cîteodată toate vocile fugii care-și fac intrarea pe rînd. În aceeași fugă pot fi cîteva strette.

O fugă scurtă, nedezvoltată pînă la forma mare, se numește „fughetta", adică fugă mică.

Noi am cercetat trei forme principale contrapunctice care se întîlnesc în literatura corală. Cunoașterea lor este necesară întrucît fără ele nu avem posibilitatea să trecem la cercetarea nuanțării lucrărilor contrapunctice.

Lucrările contrapunctice, ca și cele armonice, se împart în părți, perioade, fraze etc. Însă în lucrările armonice aproape toate vocile sînt egale din punct de vedere al echilibrului sonorității, adică al ansamblului. Însă în lucrările de factură contrapunctică, în care tema se distinge de acompaniamentul ei, raportul între voci devine oarecum altul. Ce e drept și în lucrările de factură armonică există melodia și acompaniamentul ei armonic. Acest acompaniament însă se unește atît de strîns cu melodia, încît prin contopirea desăvîrșită cu ea parcă se realizează un tot unitar. În lucrările contrapunctice însă fiecare

voce este de sine stătătoare. Partida deţine, sau tema, sau acompaniamentul, sau participă în punţi. Fără să dăuneze lucrării, o partidă sau alta nu poate executa aceste părţi şi părticele în mod egal echilibrîndu-se cu celelalte partide. De aici reiese necesitatea diferitei nuanţări a melodiei fiecărei partide : cu cît este mai important momentul muzical executat, cu atît mai mult partida îl scoate în prim plan.

Din analiza oricărei fugi se poate vedea clar unde se află, într-o voce, principalul, unde este secundarul şi unde este numai susţinerea. Prin evidenţierea a tot ce este principal, prin diferenţierea unei părţi de alta şi totodată prin dezvăluirea legăturii lor organice, ascultătorul va înţelege şi conţinutul lucrării contrapunctice şi forma în care ea a fost întruchipată.

De aceea este necesar să elaborăm regulile de interpretare a acestor lucrări, a căror strictă respectare ne va asigura realizarea scopului propus.

Tema ca idee principală a întregii lucrări trebuie să fie întotdeauna pe primul plan. În comparaţie cu nuanţele vocilor acompaniatoare nuanţa temei trebuie să fie întotdeauna mai mare, pentru ca din punct de vedere al relaţiilor dinamice ea să predomine. Tema trebuie să fie executată deosebit de clar şi expresiv la începutul fugii, pentru ca, însuşită de auz şi de simţul muzical, ea să fie clară şi înţeleasă de-a lungul întregii lucrări.

Răspunsul este aceeaşi idee principală a lucrării, însă repetată, imitată. Avînd aceeaşi claritate şi expresivitate el se execută ceva mai moale decît tema, deşi nuanţa lui trebuie să fie mai tare în comparaţie cu vocile acompaniatoare.

Contrasubiectul trebuie să fie executat cu o nuanţă mai jos decît răspunsul, şi cu atît mai mult decît tema, dacă tema se execută cu nuanţa de *f*, atunci contrasubiectul trebuie să aibă nuanţa de *mf*. Un contrasubiect menţinut (adică acelaşi din punct de vedere melodic) se execută ceva mai clar decît contrasubiectul obişnuit, însă din punct de vedere al relaţiilor dinamice, el nu trebuie să fie egal cu tema.

Observaţie. În expoziţia multor fugi se întîlneşte o mică parte numită codetta. Ea este formată din măsuri intermediare (1—2 şi foarte rar mai multe) între prima expoziţie a răspunsului şi a doua expoziţie a temei. Codetta trebuie să fie executată mai slab decît tema şi răspunsul precedent şi temele următoare. Dacă ne vom întoarce la exemplul de imitaţie de mai sus vom vedea această codettă în măsurile 12—17.

Acestea sînt cele trei reguli principale pe care, respectîndu-le strict, fuga va fi mai bine executată din punct de vedere al dinamicii şi al perspectivei muzicale. În afară de aceasta mai sînt cîteva reguli secundare, a căror respectare este la fel de necesară.

Expoziţia trebuie să fie executată sever, ritmic, fără agitaţie. Sfîrşitul expoziţiei trebuie să fie marcat cu un mic rallentando, pentru ca să se simtă clar începutul dezvoltării.

Dezvoltarea, ca o parte complexă din punct de vedere al prelucării materialului expoziţiei, trebuie să fie executată ceva mai animat.

Începutul fiecărei părți a ei e necesar să fie marcat, într-un fel sau altul, astfel ca planul de desfășurare să fie în linii generale înțeles. În punți este necesar să marcăm fragmente ale temei și răspunsului sau contrasubiectului, cînd acesta din urmă e menținut. Ultimele măsuri ale dezvoltării, înainte de reexpoziție, trebuie să fie marcate sau cu accelerarea ritmului și creșterea sunetului, dacă acestea sînt ascendente, sau prin rărirea tempoului și diminuarea sunetului, dacă acestea sînt descendente.

Ultima parte, reexpoziția, trebuie să fie executată tot așa ca și expoziția, însă mai vioi ; strettele trebuie să fie impetuoase, iar ultimele măsuri ale codei, fiind sfîrșitul întregii compoziții, trebuie mult rărite (vezi anexa II, pag. 173).

CAPITOLUL VII

FORMA COMPLEXĂ A ORGANIZĂRII VOCALE A CORULUI [1]

După cum am stabilit, corul se împarte în :

a) patru partide principale care, subîmpărţindu-se, la rîndul lor, creează nouă partide corale necesare pentru componenţa corului mixt complet ;

b) patru grupe de voci înrudite şi

c) trei grupe de sonoritate corală.

Fiecare din aceste trei subîmpărţiri nu constituie ceva întreg, dar în totalitatea lor creează forma organizării vocale pe care noi am numit-o simplă.

Acum să trecem la caracterizarea formei complexe de organizare vocală a corului.

Care sînt cauzele care determină necesitatea acestei forme complexe ? Ele nu sînt puţine. Mulţi dintre dirijorii de cor cu experienţă au cercetat şi folosit forma simplă în toată profunzimea ei. Toate felurile de sonorităţi pe care această formă poate să le dea au fost auzite de ei, învăţate, create şi folosite. Dar pînă la sfîrşit rămîneau cu o oarecare nemulţumire, ce-i drept, poate nu întotdeauna conştientă. Chiar după o bună interpretare ei vroiau ceva mai fin, mai complex şi mai larg, ceva mai strălucit şi mai viu colorat. Se simţea că cerinţele artistice complexe nu se pot mărgini la o formă simplă şi obişnuită.

În ce constă cauza acestei nemulţumiri ?

În aceea că am cercetat insuficient de critic această organizare şi nu am acordat importanţă faptului că ea este elementară, simplă. Ea nu conţine premizele necesare satisfacerii unor cerinţe artistice mai complexe. Pentru satisfacerea acestora va fi nevoie de o formă mai complexă a organizării vocale a corului.

În ce trebuie să conste organizarea ?

---

[1] Prin conţinutul său, acest capitol este continuarea capitolului II, care se referă la problemele componenţei corului (N. A.).

Înainte de a soluționa această problemă să vedem ce ne lipsea în forma simplă, ce nu găseam într-însa și, prin urmare, ce trebuie să fie prevăzut în forma complexă.

Vocea omenească este un instrument muzical desăvîrșit. Dirijorilor de cor cu experiență le sînt foarte bine cunoscute bogățiile de timbre ale vocii. Nici un instrument muzical nu este în stare să redea acea varietate de timbre, acea căldură și sinceritate a sunetului pe care o redă prin vocea sa un cîntăreț talentat. Forță, măreție, gingășie, duioșie, expresivitate, transparență etc., sau sonoritate mată, tăioasă, obscuritate, răceală, stridență, caracter misterios, toate acestea sînt timbre, culori. Se pare că nu are sfîrșit varietatea și bogăția de culori și de timbre ale vocii omenești care exprimă nemijlocit diferite sentimente.

Forma simplă a organizării vocale prevede patru culori principale, patru timbre principale (sopran, alto, tenor și bas). Însă forma complexă permite să considerăm aceste patru timbre principale ca patru palete de pe care se pot lua atîtea culori cîte poate oferi fiecare.

Studierea materialului vocal omenesc și extragerea din el a unui număr cît mai mare de culori-timbre este o problemă a formei complexe de organizare a corului.

Se știe că poți cînta bine numai ceea ce se află în registrul tău natural și că nuanțele sînt reușite, ușoare și juste numai atunci cînd cuprind laolaltă și dinamica (forța) și energia (viteza mișcării). Aceste condiții pot fi îndeplinite în mod desăvîrșit cînd nuanța dorită este încredințată grupei corale care are toate însușirile necesare realizării ei.

Studierea multilaterală a registrelor și a bazelor dinamicii — iată a doua problemă a formei complexe a organizării corului, tot așa de vastă ca și prima.

Deci, materialul principal al formei complexe de organizare vocală a corului se compune din : timbre, registre și dinamică.

* * *

În forma complexă de organizare vocală corul se împarte în :

1. grupe corale ușoare și grele,
2. grupe ale sistemului de timbre și registre.

Prima subdiviziune leagă forma simplă a organizării vocale a corului cu cea complexă și e ușor de realizat în practică.

Sistemul coral de timbre și registre necesită pentru buna realizare cel puțin 81 executanți, cu o selecționare corespunzătoare de timbre și registre și de aceea e mai greu de realizat.

Din grupa ușoară fac parte următoarele partide corale :

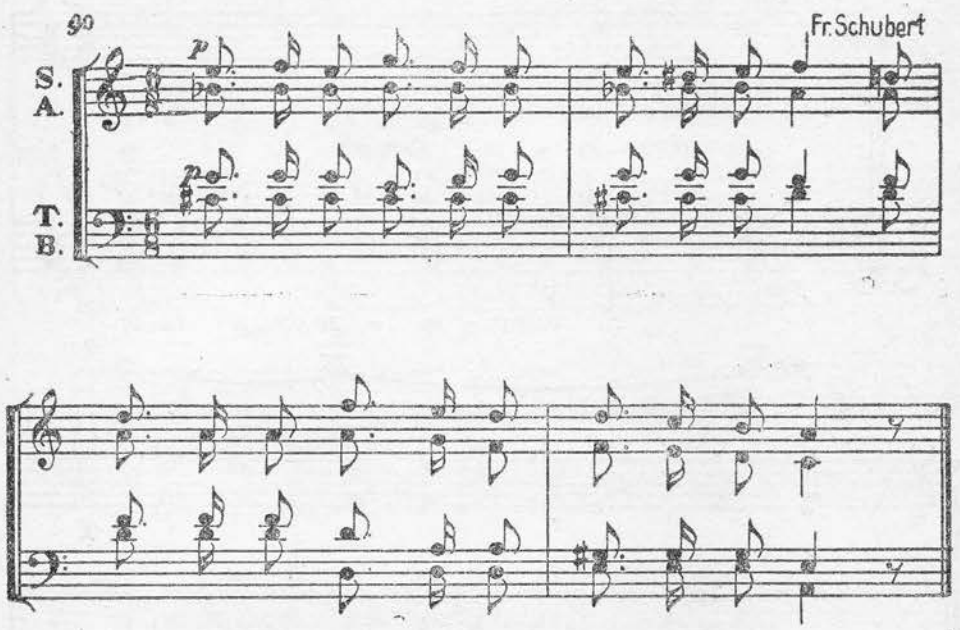
S_1, A_1, T_1 și bariton ;

din grupa grea fac parte :

S_2, A_2, T_2 și bași.

După necesitate pedaliştii pot fi repartizaţi şi la o grupă şi la alta. Grupele uşoare şi grele sînt în esenţă 2 coruri corect organizate.

Tot ceea ce, în execuţie, trebuie să sune încet, uşor, transparent, mai ales în registrele acute, trebuie să fie încredinţat grupei uşoare. Să explicăm aceasta printr-un fragment din „Barcarola" de Fr. Schubert:



Este foarte greu să se realizeze lejeritate şi transparenţă cristalină dacă se va încredinţa executarea fragmentului de mai sus întregului cor. Dacă el va fi încredinţat grupei uşoare, dirijorul nu va trebui să depună multă muncă şi energie ca să obţină în execuţie efectul dorit şi necesar.

Exemplul următor arată cît de avantajos este să dai un forte cu întreg corul după primele 3 măsuri de *pp* transparent al grupei uşoare, cu un uşor fond de pedală (vezi Răsăritul soarelui, pag. 108).

Împărţirea corului în grupe uşoare şi grele este necesară nu numai pentru obţinerea efectelor dinamice, ea este necesară şi acolo unde este nevoie de mobilitate.

Îi este foarte greu întregului cor, cu grupa sa grea şi masivă, să execute într-un tempo foarte repede fragmentul dat cu lejeritatea şi mobilitatea necesară. Dacă vom încredinţa acest fragment grupei uşoare mobilitatea şi lejeritatea vor fi asigurate.

Uneori în compoziţiile corale se întîlnesc locuri de aşa natură încît grupa uşoară nu poate fi întrebuinţată şi unde coloritul necesar îl dă numai grupa grea (ex. Ruinele Turnului, pag. 108).

RĂSĂRITUL SOARELUI

91

I II S. Taneev

S. A. T. B.

pp f

dorm și sa - te

Și dorm o - ra - șe dorm și sa - te Spre

Și dorm o - ra - șe dorm și sa - te

pp Dorm

ce - ruri vă - năl - tați pri - viri

RUINELE TURNULUI

92

S Taneev

Rar ♩ = 72

S. A. T. B.

pp

Și stîn - ca pri - veș - te că - run - tă în zări

RUINELE TURNULUI

S. Taneev

Allegro vivace ♩= 112

S: Ne - chea-zà iar ca - ii în ve - sel ga - lop, Ne -

A: Ne - chea - zà iar ca - ii Ne -

T: Ne - chea-zà iar ca - ii în ve - sel ga - lop, Ne -

B: Ne - chea - zà iar ca - ii Ne -

poco cresc.

- chea - zà iar ca - ii în ve - sel ga - lop, în

poco cresc.

- chea - zà iar ca - ii în ve - sel ga - lop, în

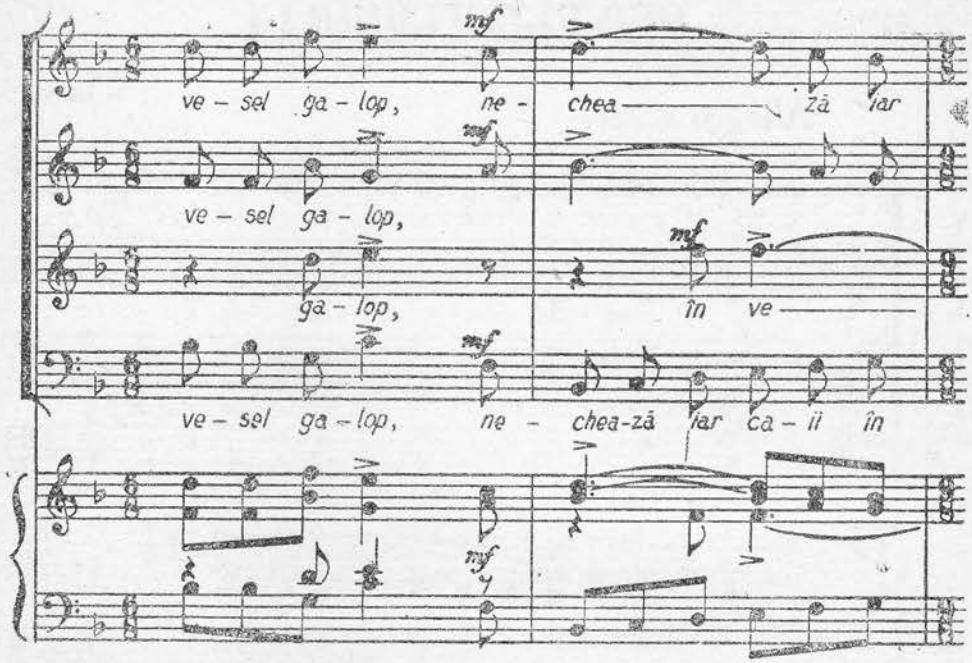
poco cresc.

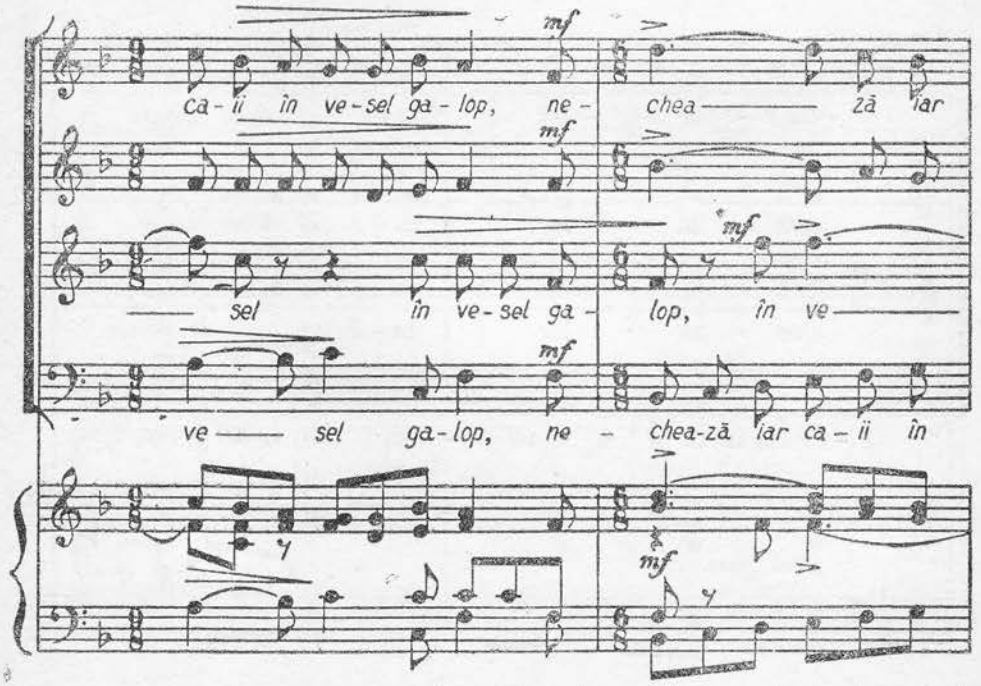
- chea - zà iar ca - ii în ve - sel

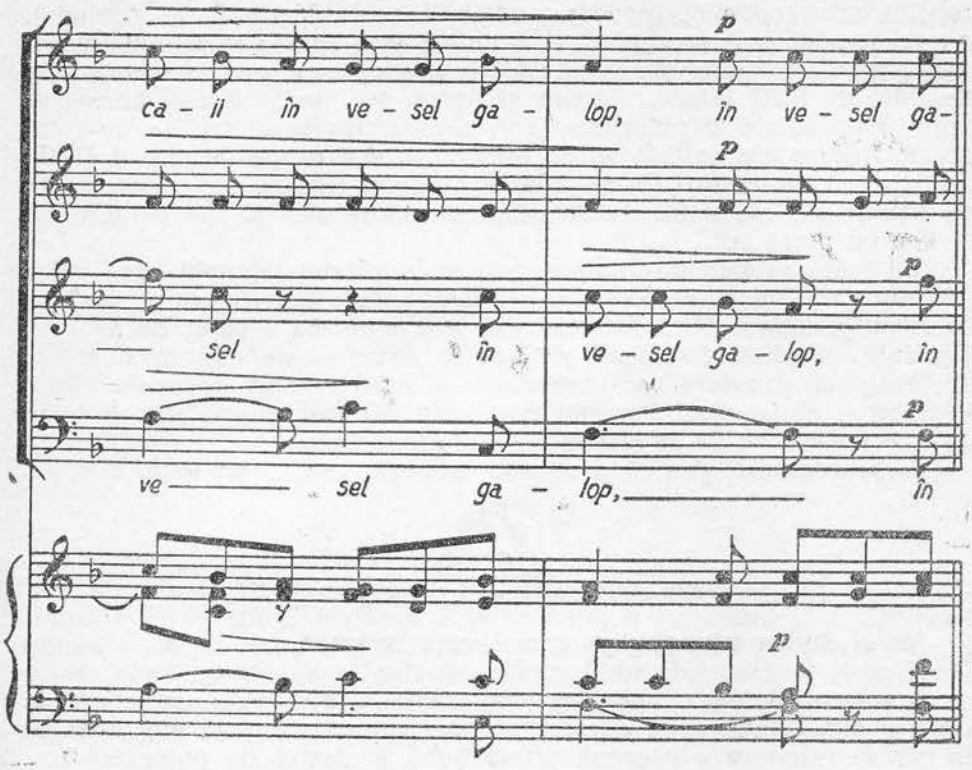
poco cresc.

- chea-zà iar ca - ii în ve - sel ga - lop, în ve - sel ga - lop, în

poco cresc


mf
ve – sel ga – lop, ne - chea — zã iar
ve – sel ga – lop,
ga – lop, în ve —
ve – sel ga – lop, ne - chea-zã iar ca – ii în


mf
ca - ii în ve-sel ga - lop, ne - chea — zã iar
— sel în ve-sel ga - lop, în ve —
ve — sel ga-lop, ne - chea-zã iar ca – ii în



Greutatea, consistența și registrele grave arată că numai grupa grea poate să execute fragmentul de mai sus după cum cere caracterul lui lin (vezi ex. 92).

Exemplele arătate sînt suficiente pentru a ne convinge de necesitatea împărțirii corului mixt complet în grupă ușoară și grupă grea. Realizînd cu ajutorul acestor grupe efecte de sonoritate corală și de mobilitate, ce ne satisfac într-o oarecare măsură, ne apropiem, prin aceasta, de însăși esența formei complexe a organizării vocale — de construcția sistemului de registre și timbre.

Esența sistemului coral de registre și timbre constă în împărțirea întregului cor în grupe minime din punct de vedere al numărului de cîntăreți. Numărul componenților fiecăreia din aceste grupe va fi de 3, numărul cel mai mic de cîntăreți care este necesar pentru formarea celei mai mici partide corale (vezi cap. II). Fiecare grupă trebuie să fie considerată ca o partidă corală de sine stătătoare. Pentru prescurtare noi o vom numi „triunghi" și o vom însemna cu semnul respectiv. Fiecare triunghi are registrul și timbrul său determinat, din care cauză tot acest sistem se numește sistemul de registre și timbre.

Pentru crearea unui sistem mic de timbre-registre vom împărți corul pe triunghiuri în felul următor: fiecare din cele 8 partide ale

corului mixt complet (partida pedaliștilor, deocamdată se exclude), o vom împărți în primul rînd, în 3 timbre principale : la primul timbru vom repartiza vocile cele mai ușoare și gingașe ; la al doilea vocile flexibile de forță medie, elastice și tipice, iar vocile dense, bine timbrate, consistente și puternice le vom repartiza la al treilea. În felul acesta fiecare din partide se va împărți în trei grupe de cîte 3 cîntăreți, în trei triunghiuri. Triunghiurile primului timbru vor fi însemnate cu litera „a", ale celui de-al doilea cu litera „b" și ale celui de-al treilea cu litera „c".

Să luăm partida de soprane prime. În primul triunghi care va fi însemnat cu litera „a" vom lua 3 voci — cele mai lejere și gingașe ca sunet și timbru. Aici forța nu este necesară, ba e chiar de nedorit. Ușurința, gingășia, farmecul, și dacă se poate să ne exprimăm astfel, acel aur al sunetului și timbrului — acestea sînt particularitățile distinctive ale acestui triunghi care este cel mai gingaș dintre toate cele ce trebuie să fie în sistemul de registre-timbre.

Reprezentarea grafică a acestui triunghi este următoarea :

In al doilea triunghi, pe care-l vom însemna cu litera „b", vom lua 3 voci flexibile, de forță medie, elastic-transparente. Forța medie și caracterul tipic al timbrului sînt necesare aici. Prin caracterul și timbrul sunetului, vocile acestui triunghi reprezintă, prin ele, ceea ce în cor se numește o soprană primă bună și destul de puternică.

Pentru al treilea triunghi — cel cu litera „c" — ne rămîn vocile dense, timbrate, consistente, cu o anumită forță a sunetului bine determinată. Timbrul lor este așa de dens și consistent încît seamănă cu cel pe care îl au mezzo-sopranele lejere. Acest triunghi este cel mai puternic în grupa ușoară a partidei de soprane ; partida sopranelor prime, prin mijlocirea lui, parcă se leagă cu partida de soprane secunde.

În felul acesta noi am organizat partida sopranelor prime. Numeric, după cum vedem, ea trebuie să fie compusă din 9 voci.

Pentru primul triunghi al sopranelor secunde — triunghiul „a" — trebuie să alegem cele mai lejere și gingașe voci. Sunetul lor lejer

și gingaș trebuie să fie totuși consistent. Caracterul și timbrul acestui triunghi trebuie să fie același ca și al triunghiului de soprane prime „c", însă mai consistent și mai dens. În genere triunghiurile S_{1c} și S_{2c} sînt verigi care unesc partida sopranelor prime cu partida sopranelor secunde

Pentru triunghiul al doilea al sopranelor secunde „b", ca pentru un triunghi mai puternic decît „a", este necesară densitatea, consistența și intensitatea sunetului și o dată cu aceasta și elasticitatea lui. Acest triunghi, după caracterul și timbrul sunetului său, este ceea ce în cor numim soprane secunde bune, cu voci consistente și pline.

Pentru al treilea triunghi al sopranelor secunde „c", trebuie o forță, o densitate și o consistență anumită a sunetului și a timbrului. Acest triunghi include în el cea mai mare forță pe care poate s-o dea partida de soprane în genere. Timbrul acestora, al celor mai puternice soprane, trebuie să aibă în el ceva de alto lejere, fapt care le va apropia de timbrul de alto.

Am organizat astfel toată partida de soprane. Numeric, ea se compune din 18 voci împărțite în 6 triunghiuri.

S-ar părea că ar fi natural să trecem acum la organizarea partidei de alto, însă mai comod va fi să ne ocupăm mai întîi de partida de tenori. Știm că partida de tenori este paralelă, înrudită cu partida de soprane. De aceea ne vom mărgini la o determinare directă a triunghiurilor. Un timbru și un sunet gingaș, lejer, argintiu (altino [1]), Forța sunetului nu e obligatorie.

[1] Așa se numesc tenorii lejeri cu registru înalt și care în registrul de sus trec în timbrul de alto (N. A.).

Sunetul flexibil, de forță medie, elastic transparent, un caracter tipic al timbrului.

Densitate, consistență, timbrat, forță a sunetului; timbru ca și la T_{1b}, însă mai gingaș.

Un sunet lejer, gingaș, însă consistent; caracterul și timbrul ca și la T_{1c}, dar ceva mai dens.

Densitate suficientă, consistență, intensitate, elasticitatea sunetului.

Sunet puternic, dens, timbrat, consistent. Timbru aproape baritonal lejer.

Ca și în partida de soprane, în partida de tenori triunghiurile T_{1c} și T_{2a} reprezintă verigile de legătură între tenorii primi și secunzi, iar triunghiurile T_{2c} apropie tenorii de partida de bași, în special de cele mai lejere voci ale basilor, de partida de baritoni.

Să trecem la partida de altiste.

Vocile dulci, gingașe și lejere trebuie să facă parte din primul triunghi al altistelor prime, însemnat cu litera „a". Acesta trebuie să fie înzestrat cu tot ce e mai gingaș și dulce din toată partida de alto. Timbrul lor, cu toate că este un timbru determinat de alto, este dulce și gingaș.

Alt caracter va avea sunetul în triunghiul următor — „b" : în el se manifestă o forță caracteristică altistelor, deși încă e o forță medie. Timbrul lor devine tipic, e necesar în el și flexibilitate și metal și densitate. În cor aceste voci le numim altiste bune de forță medie.

Al treilea și ultimul triunghi al altistelor prime „c" este înzestrat cu o anumită forță care nu exclude însă sunetul și timbrul moale, dens, strălucitor și consistent. Acest triunghi reprezintă forța altistelor din grupa ușoară și le apropie de partida altistelor secunde, fiind, în felul acesta, veriga care leagă altistele prime cu altistele secunde.

Dacă vom lua aceleași altiste, ca și în triunghiul precedent A_{1c} însă cu o oarecare densitate mai mare și cu o oarecare consistență mai mare a sunetului, atunci vom trece la grupa altistelor secunde lejere dar consistente, din care se compune triunghiul însemnat cu litera A_{2a}, care, împreună cu triunghiul A_{1c}, este veriga ce leagă partida de altiste prime cu cele secunde.

Vocile cu o densitate, putere și plinătate suficientă, care nu exclud elasticitatea sunetului, vor constitui al doilea triunghi al partidelor de altiste secunde „b".

Vocile dense pînă la gravitate, cu o mare consistență și cu o mare forță în sunet și timbru, aproape asemănătoare cu timbrul și sunetul tenorilor lejeri, compun ultimul triunghi al partidei de altiste secunde „c".

Acest triunghi apropie altistele de grupa tenorilor lejeri denumiți altini.

Rămîne să organizăm partida de bași.

Alegînd din baritoni cele mai lejere voci, cu o ușoară culoare tenorală și cu un timbru puțin consistent, vom obține primul triunghi al baritonilor însemnat cu litera „a".

Triunghiul baritonilor „a" și T_{2c} sînt verigi care leagă aceste două partide.

Al doilea triunghi al partidei baritonilor „b" va conține de acum voci mai consistente, cu o forță și densitate medie și cu un sunet tipic al timbrului de bariton.

Vocile mai dense, timbrate, consistente și puternice, însă cu o catifelare a sunetului baritonal, vor constitui ultimul triunghi „c". Prin catifelarea baritonală, forța și consistența vocilor acestui triunghi se apropie de partida basilor de centru, cu voci ușor catifelate cu o nuanță baritonală în timbru, și este veriga care leagă aceste partide.

Dacă vom mări densitatea vocilor triunghiului precedent „bar. c" și vom da lejerității lor o mai mare consistență și conținut, păstrînd o oarecare umbră a timbrului baritonal, atunci vom obține triunghiul basilor de centru lejeri — B.C.

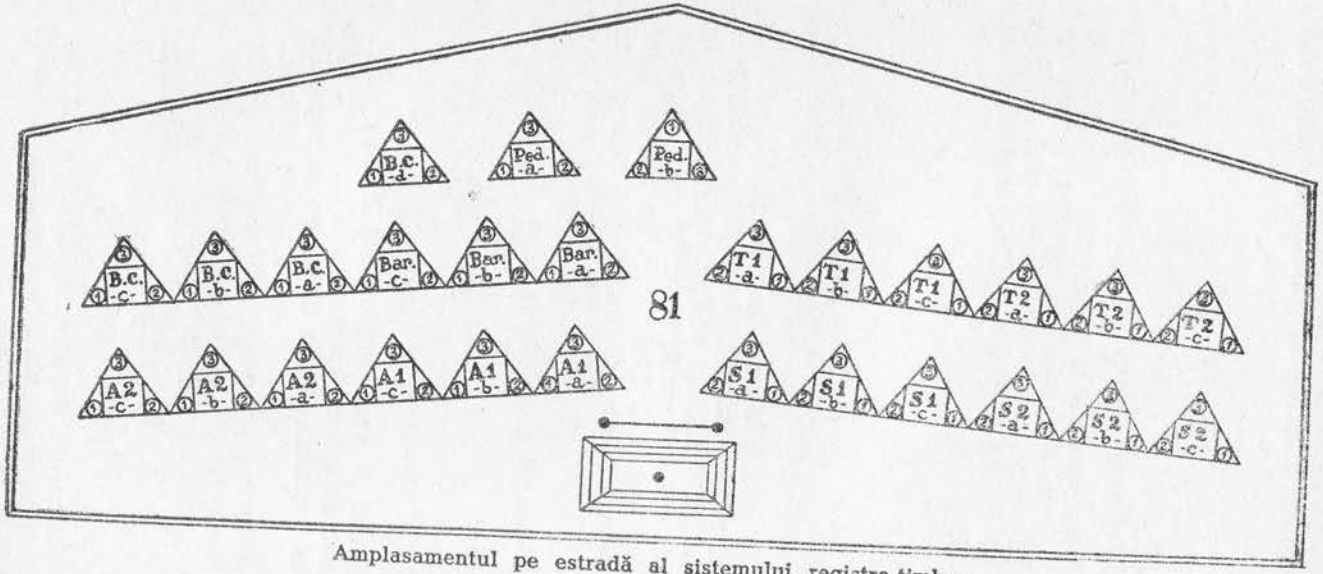
Vocile cu o determinare tipică a timbrului de bas, cu densitate, forță și plinătate suficientă, fără a exclude elasticitatea sunetului vor constitui triunghiul următor al basilor de centru „b".

Vocile dense, consistente și puternice constituie triunghiul însemnat cu litera „c". Vocile acestui triunghi sînt basi de centru puternici care adesea, în coruri, nu se știe din ce cauză se numesc basi secunzi. În realitate nu există nici basi primi, nici basi secunzi, ci baritoni, basi și pedaliști.

S-ar părea că am terminat cu partida basilor de centru, dar acest lucru nu este chiar așa. Sînt basi cu o densitate și forță mai mare decît această limită și, în același timp, cu un bun registru de jos (pînă la do al octavei mari, inclusiv) care apropie partida basilor de partida basilor pedaliști. Noi rezervăm un loc aparte acestui triunghi „d" din partida basilor de centru, pe care o unește cu partida de pedaliști.

Pe pedaliști îi vom împărți în 2 triunghiuri. În primul triunghi vom repartiza pe cei ce au voce mai moale și cu o forță medie, pedaliști nu prea profunzi, iar în al doilea triunghi „b" pe cei puternici și profunzi.

Acest sistem de organizare vocală a forțelor corale nu este decît un germene care, dacă este bine conceput în esență, trebuie să fie supus unei dezvoltări multilaterale.



Amplasamentul pe estradă al sistemului registre-timbre

Forma acestui sistem permite cele mai variate abateri, completări, combinații etc. Dar principiul construcției lui din punct de vedere al registrelor și al timbrelor trebuie să fie păstrat: din el sistemul a crescut și pe el trebuie să se bazeze ori să se dezvolte.

În practică ni s-a întîmplat să facem două abateri de la acest sistem în sensul complicării lui, ceea ce a dus la crearea sistemului mediu și sistemului mare.

Tabelul numeric al sistemului de registre-timbre are următoarea înfățișare (vezi ex. de la pag. 118):

$$
\left.\begin{array}{l}
\left.\begin{array}{l}
\left.\begin{array}{l}
S_1 - a, b, c, = 9 \\
S_2 = a, b, c, = 9
\end{array}\right\} 18 \\
\\
\left.\begin{array}{l}
A_1 - a, b, c, = 9 \\
A_2 = a, b, c, = 9
\end{array}\right\} 18
\end{array}\right\} 36 \\
\\
\left.\begin{array}{l}
\left.\begin{array}{l}
T_1 = a, b, c, = 9 \\
T_2 - a, b, c, = 9
\end{array}\right\} 18 \\
\\
\left.\begin{array}{l}
\text{bar.} - a, b, c, = 9 \\
\text{B.C.} - a, b, c, d, = 12 \\
P = a, b, = 6
\end{array}\right\} 27
\end{array}\right\} 45
\end{array}\right\} 81
$$

Total = 81

Expunînd sistemul de registre-timbre este necesar să vorbim despre amplasarea corului pe estradă, să analizăm întinderea fiecărui triunghi și să dăm măcar un singur exemplu de timbraj, adică de împărțirea lucrării corale pe triunghiuri de registre-timbre.

Grupînd triunghiurile pe estradă să tindem la concentrarea în centrul corului a tuturor triunghiurilor „a" ale grupei lejere. După cum se vede din planșe, acest lucru nu-l putem îndeplini totalmente. Însă o mică deviere — îndepărtarea din centru a triunghiurilor de bas „a" — nu trebuie să ne deruteze, deoarece aceasta nu are o importanță esențială. Noi nu excludem și posibilitatea oricăror alte combinații și regrupări.

Remarcăm că cifrele puse în triunghiuri 1, 2, 3 au o anumită însemnătate. Locul însemnat cu prima cifră (1) este destinat cîntăreților de atac, care corespund atît din punct de vedere al calităților vocale, cît și al cunoștințelor tehnico-muzicale. Ei sînt responsabilii triunghiurilor lor. Locurile însemnate cu cifrele 2, 3 sînt ocupate de cîntăreți care se găsesc sub îndrumarea primilor (vezi cap. II). Această alegere și acest amplasament al cîntăreților are nu numai importanță vocală și organizatorică, dar influențează în bine și partea interpretării artistice.

Este de dorit ca fiecare triunghi să aibă un mic practicabil. Aceste mici practicabile trebuie să fie plasate la un astfel de unghi, încît cîntăreții care-l ocupă să fie cu fața spre dirijor. Începînd cu rîndul al doilea, înălțimea acestor practicabile trebuie corespunzător mărită.

*
* *

Să trecem la problema aplicării triunghiurilor de registre-timbre la executarea oricărei lucrări sau la problema timbrajului coral al lucrării executate.

Timbrajul coral este ştiinţa viitorului. Dezvoltarea lui va merge proporţional cu dezvoltarea sistemului de registre-timbre. În momentul de faţă noi trebuie să timbrăm lucrările corale existente. Cînd acest sistem va fi desăvîrşit şi va deveni materie de predare, atunci şi compozitorii vor putea să scrie nu pe 4 voci, ci vor ţine seama de posibilităţile sistemului de registre-timbre. O dată cu apariţia ştiinţei, înrudită cu orhestraţia, dar care studiază vocile omeneşti, timbrele lor, întinderea, registrele, şi care foloseşte diferite combinaţii de voci pe grupe de registre-timbre, fără doar şi poate vor apărea partituri corale cu mai multe portative. Pînă atunci să încercăm să demonstrăm o experienţă de timbraj folosind un fragment din lucrarea corală „Răsăritul soarelui" de S. I. Taneev. Să privim acest fragment în prezentarea lui obişnuită de partitură şi să-l comparăm cu partitura cu mai multe portative întocmită de voi (vezi ex. 94 şi 94 a).

Executarea fragmentului luat de noi ca exemplu trebuie să răspundă la două cerinţe principale: prima este efectuarea dinamică a cresc, de lungă durată, de la *pp* la *ff*, iar a doua o zugrăvire caracteristică prin timbre vocale a revărsatului de zori, de la prima rază, care de abia luminează vîrfurile munţilor, pînă la un răsărit de soare plin şi strălucitor.

Întrebuinţarea sistemului de registre-timbre asigură oare îndeplinirea primei cerinţe?

Din partitură vedem că primele fraze ale fragmentului sînt încredinţate triunghiurilor uşoare „a" care, fără nici un fel de încordare, vor executa natural şi liber *pp* de la început, deoarece el se plasează în registrele lor. Mai departe se adaugă treptat triunghiurile „b", întărind sunetul şi coloritul timbrului. Cînd forţa sunetului primelor două grupe de triunghiuri creşte într-atît încît ele nu mai pot da mai mult, intră triunghiurile grele „c". Ele îşi revarsă noua lor forţă în dezvoltarea dinamică, mărind remarcabil densitatea conţinutului timbrului. Pînă acum au acţionat numai triunghiurile grupelor uşoare. Mai departe începe să se desfăşoare grupa grea, adăugînd forţe şi timbre noi. S-ar părea că totul a fost folosit, epuizat, însă pe cuvîntul „aprins" intră cele mai masive triunghiuri ale grupei grele S_{2c}, A_{2c}, T_{2c} şi P_b care dau ultimul accent şi prin acesta termină execuţia fragmentului.

În aceeaşi măsură este satisfăcută şi cea de-a doua cerinţă: încep cele mai uşoare triunghiuri „a" cu timbrele lor moi, mat-aurite, ca prima rază de lumină. Condensînd pînă la limită coloritul lor ele ar deveni fără forţă şi fără strălucire. Li se adaugă însă timbrele mai luminoase şi mai dense ale triunghiurilor „b", iar pentru a preveni stingerea zorilor, după ele se introduc timbrele dense şi strălucitoare ale triunghiurilor „c" şi creşterea revărsatului de zori continuă. În noua creştere, intrarea grupei grele dă o strălucire vie prin desfăşurarea triunghiurilor sale, introducînd prin ele o nouă putere a

luminii care atinge culmea o dată cu intrarea ultimelor triunghiuri.

În exemplul dat noi am luat cea mai mare nuanță și am întrebuințat sistemul de registre-timbre pe toată scara nuanțelor. Din aceasta nu reiese însă că sistemul de registre-timbre este aplicabil numai la aceste nuanțe complexe și de lungă durată. Sistemul este bogat și flexibil. El poate să nu fie aplicat în întregime, de la început pînă la sfîrșit, ci și parțial. Se pot introduce triunghiurile, fie cîte unul, treptat, cît și în grup etc. De aceea acest sistem, dacă este folosit cu măiestrie, este aplicabil și la nuanțele mici cu un colorit mai puțin strălucitor.

Sistemul de registre-timbre admite de asemenea crearea diferitelor formații mixte, unde se unesc triunghiuri de diferite grupe. Datorită acestuia se poate prezenta fiecare parte dintr-o lucrare în sonoritatea necesară și coloritul corespunzător.

Știm că se întîlnesc acorduri care cer ansamblu artificial (vezi cap. III). În aceste cazuri sistemul de registre-timbre este deosebit de folositor. Combinînd triunghiurile, adăugîndu-le sau scoțîndu-le, se poate echilibra acordul cel mai nereușit ca sonoritate.

În concluzie e necesar să precizăm un lucru. Ca rezultat al aplicării acestui sistem el reliefează registrele grupelor corale, dinamica devine mai clară. Se înlătură greutățile grupei grele care de obicei apar în registre nepotrivite pentru ea sau în momentul cînd trebuie să aibă o mobilitate mai mare: și una și alta se realizează ușor printr-o întrebuințare corectă a triunghiurilor, iar cerințele complexe, în ceea ce privește sonoritatea corală, devin realizabile. Toate acestea satisfac și pe dirijor și corul, sporind puterea de muncă și interesul pentru ea.

RĂSĂRITUL SOARELUI

S. Taneev

Più mosso

S. Pri- viți cum za-rea- s-a des-prins Și ca o

za-rea s-a des- prins e tot

A. I II e tot mai

T. za-rea - s-a des-prins

za-rea s-a des-

B. Pri - viți cum za-rea s-a des-

pa - ți - mă tîr - zi - e E tot mai

mai cla - ra tot mai vie

cla ră tot mai

prins e tot mai cla mai cla - ră

— prins e tot mai

cla - rā tot mai vi - e Și-n-da - tā

mai cla - rā tot mai vie

vi - e Și-n - da - tā

mai vi - e Și-n - da - tā

mai vi - e Și-n - da - tā

cla - rā mai vi -

to - tul a a - prins

Și-n - da - tā to - tul a a - prins

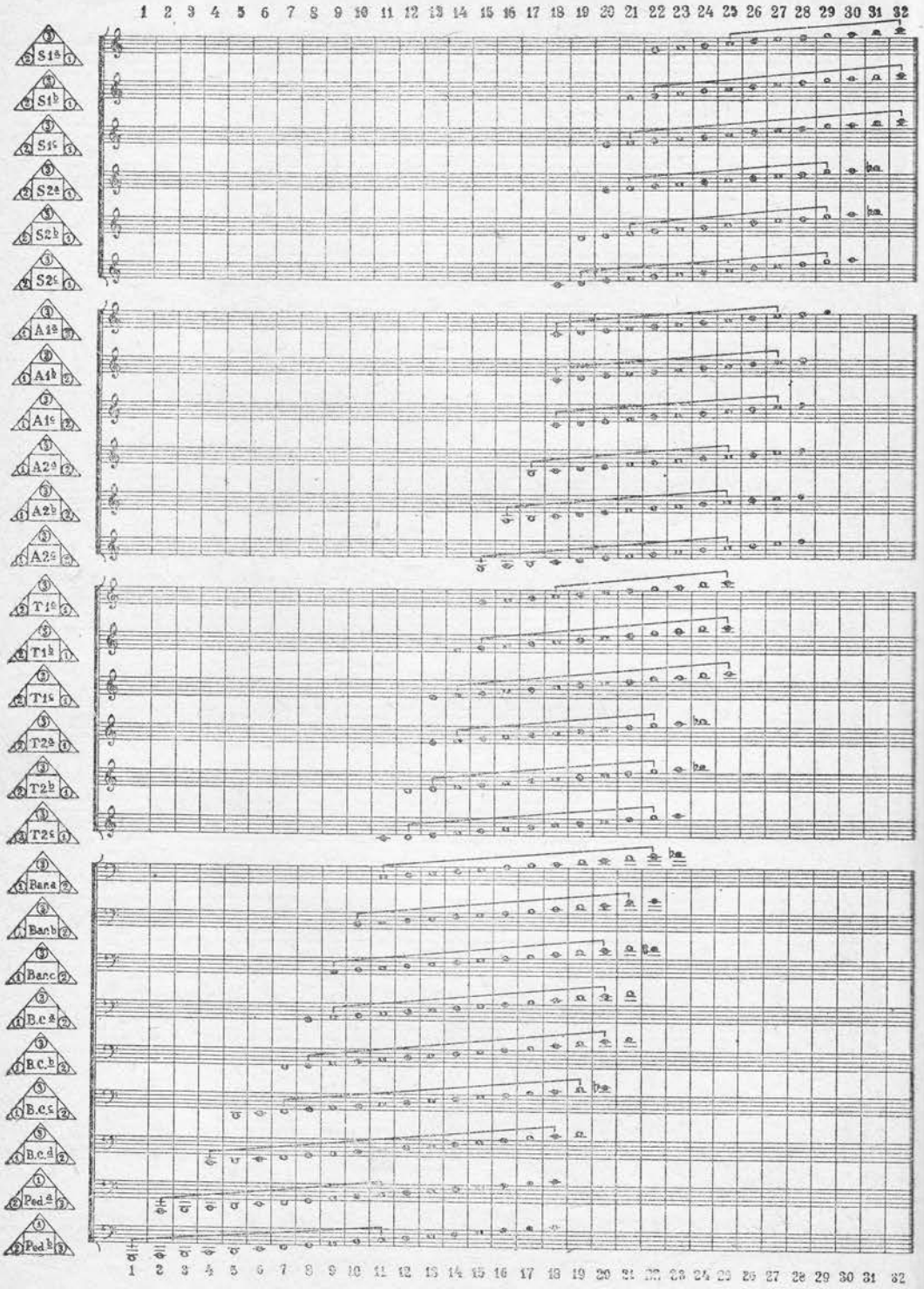
to - tul a a - prins, to - tul a a - prins, a - prins

to - tul a a - prins

to - tul a a - prins, to - tul a a - prins, a - prins

e Și-n-da - tā to - tul a a - prins

TABELA DIAPAZOANELOR SISTEMULUI CORAL, PE TIMBRE și REGISTRE



RĂSĂRITUL SOARELUI

94a Più mosso
poco a poco crescendo ed accelerando

S1a: Pri - viți cum za-rea s-a des-prins Și ca o pa - ți - mă tir - zi - e E tot mai cla - ră tot mai vi - e Și-n-da - tă to

S1b: Și ca o pa - ți - mă tir - zi - e E tot mai cla - ră tot mai vi - e Și-n-da - tă to

S1c: E tot mai cla - ră tot mai vi - e Și-n-da - tă to

S2a: Și-n-da - tă to

S2b: Și-n-da - tă to

S2c: Și-n-da - tă to

A1a: Za - rea s-a des - prins E tot mai cla - ră tot mai vie mai cla - ră tot mai vie

A1b: mai cla - ră tot mai vie mai cla - ră tot mai vie

A1c: mai cla ră tot mai vie

A2a: E tot mai cla - ră tot mai vi - e Și-n - da - tă to

A2b: tot mai vi - e Și-n - da - tă to

A2c:

T1a: Za-rea s-a des-prins E tot mai cla - ră mai vi - e Și-n - da - tă to

T1b: E tot mai cla - ră mai vi - e Și-n - da - tă to

T1c: mai vi - e Și-n - da - tă to

T2a: Și-n - da - tă to

T2b: Și-n - da - tă to

T2c: Și-n - da - tă to

Bar: za - rea s-a des - prins e tot mai cla - ră mai vi - e Și-n - da - tă to

Bar: mai cla - ră mai vi - e Și-n - da - tă to

Bas: Pri - viți cum za - rea s-a des - prins e tot mai cla - ră mai vi - e

Bas: Pri - viți cum za - rea s-a des - prins e tot mai cla - ră mai vi - e

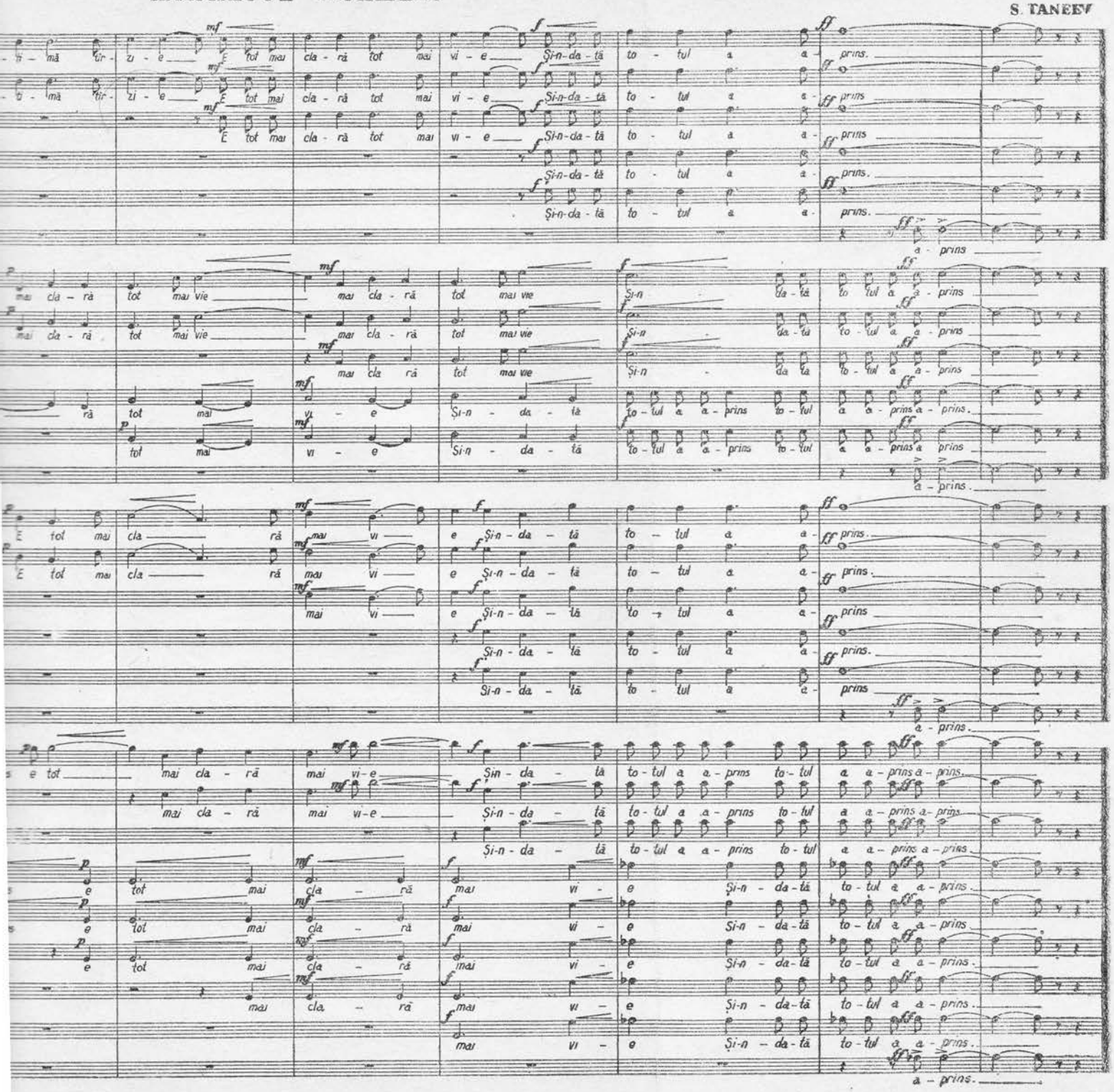
Bas: e tot mai cla - ră mai vi - e

Bas: mai cla - ră mai vi - e

Bas: mai vi - e

RĂSĂRITUL SOARELUI

S. TANEEV



PARTEA a II-a

CONDUCEREA CORULUI

INTRODUCERE

CE ÎNSEAMNĂ SĂ CONDUCI CORUL

Să ne închipuim că în fața noastră se află un cor care peste un minut sau două e gata să înceapă să cînte o lucrare oarecare. Să observăm cu atenție pe dirijor și diversitatea metodelor lui de a influența corul.

Observăm că dirijorul, urcîndu-se la pupitru, își aruncă privirea peste întreg corul. Observăm cum sub influența acestei priviri, corul devine mai concentrat, se face o liniște perfectă, creîndu-se o atmosferă de seriozitate încordată. Corul unit și influențat de privirea atentă a dirijorului este din ce în ce mai mult gata să se supună voinței lui.

Acest prim moment, din care decurg cele următoare, este foarte important.

Stabilind cu corul o legătură reciprocă și ducînd-o pînă la un anumit grad de încordare, dirijorul face un mic gest de ridicare a brațelor. Ținîndu-le în această poziție 2—3 secunde și făcînd o mișcare lină în sus sau lateral, auzim cum prin tot corul trece un freamăt abia perceptibil; totodată, vedem încordarea pe figurile cîntăreților. Momentul pregătitor se termină. O dată cu mișcarea următoare a dirijorului corul începe să cînte unitar și armonios.

Observînd pe dirijor pînă în momentul cînd corul începe să cînte, ne-am convins că el a făcut ceva foarte necesar, încît fără aceste acțiuni pregătitoare corul n-ar fi început să cînte atît de unitar.

După ce corul a început să cînte, observăm că dirijorul face un gest adresat partidei de alto, iar această partidă, care ne-a atras atenția, printr-un sunet prea puternic sau greșit, retrăgîndu-și puțin sunetul, s-a contopit într-un întreg cu tot corul, îmbunătățind sonoritatea generală.

După aceea dirijorul s-a adresat partidei de bas, apoi a făcut un anumit gest, în sus, către partida de soprane și aceasta, ridicînd ușor sunetul, s-a contopit cu corul îmbunătățind acordajul și unitatea sonorității corale. Echilibrînd sonoritatea partidelor separate, dirijorul a început să se adreseze întregului cor prin diferite gesturi — cînd de stimulare, cînd de potolire, iar corul, percepînd aceste indicații ale

lui, a executat diferite nuanțe. Execuția a început să se reverse echilibrată, acordată și expresivă.

Privindu-l pe dirijor cu mai multă atenție vom observa că el nu conduce numai corul, ci este în același timp și interpretul lucrării, el se îngrijește de stabilitatea tempoului și schimbărilor lui în timpul nuanțelor mobile, de păstrarea ritmicei precise, de stabilirea perspectivei muzicale, de însuflețirea lucrării executate printr-o dicție subliniată etc. etc. Stabilind și reglînd sonoritatea corală, dirijorul urmărește în același timp redarea corectă a lucrării în întregime.

Dacă dirijorul n-ar reuși să obțină acest lucru, atunci s-ar crea doar o bună sonoritate corală, însă interpretarea lucrării ar fi defectuoasă.

Observînd influența dirijorului asupra corului în aceste două direcții nu putem să nu fim atrași de acele procedee prin care această influență se exercită: gestica și mimica lui. Și gestica și mimica dirijorului sînt simple, naturale și pe înțelesul tuturor; nu se poate să nu le pricepi și să nu te supui lor.

Alături de aceasta, în acțiunile dirijorului simți oarecare nerv care atribuie interpretării un adevărat colorit artistic, mișcare și înflăcărare.

Din observațiile noastre reiese că a conduce un cor înseamnă:

1) să știi să atragi atenția corului înainte de începerea cîntecului, să-l dispui și să stabilești cu el legătura care să asigure o fină înțelegere reciprocă;

2) să știi să dai corect intrarea corului;

3) să știi să creezi, să susții și să desăvîrșești sonoritatea corală;

4) să știi să tratezi just lucrarea și să-i dai adevăratul ei înțeles;

5) să știi să dirijezi în așa fel încît toate mișcările, gesturile și mimica să reflecte clar trăirea interioară a dirijorului;

6) să știi să creezi în tine însuflețirea necesară pe care s-o reglezi cu simțul măsurii artistice.

CAPITOLUL I

PROCEDEUL INTRĂRII CORECTE

Procedeul intrării corecte a corului conţine trei momente : atenţia, respiraţia, intrarea propriu-zisă.

Primul moment constă în aceea că dirijorul, cu ajutorul gestului adecvat, atrage atenţia tuturor cîntăreţilor şi duce dispoziţia generală a corului pînă la acea încordare necesară trecerii la momentul următor — „respiraţia". Dirijorul trebuie să vadă şi să simtă gradajul creşterii intensităţii şi a dispoziţiei corului pentru ca să indice la timp al doilea moment. Acest lucru e important pentru că prelungirea primului moment influenţează totdeauna dăunător asupra intrării corului, deoarece încordează bolnăvicios nervii cîntăreţilor şi prin aceasta slăbeşte atenţia şi concentrarea. Şi mai dăunătoare intrării este reducerea momentului atenţiei. Această greşeală se întîlneşte adesea la dirijorii fără experienţă, care încă nu ştiu să se stăpînească.

Scurtînd puţin momentul de concentrare a atenţiei şi nereuşind să dispună corul şi să atragă asupra lor privirile coriştilor, dirijorii fără experienţă trec în grabă la gesturi care indică momentul respiraţiei şi al intrării propriu-zise. În cazurile acestea, intrarea nu reuşeşte de loc, ori este parţială, nearmonioasă. Pentru evitarea acestor două extremităţi — a prelungirii sau a scurtării momentului atenţiei — este necesar ca dirijorul să dea momentului durata precisă, durată sugerată de sensibilitatea şi talentul său, de concentrarea şi aprecierea justă.

Care trebuie să fie gestul necesar pentru primul moment al procedeului intrării şi care trebuie să fie caracterul acestui gest ? Cu ce mimică şi cu ce concentrare interioară trebuie să-l însoţească dirijorul ?

Pentru început este întotdeauna un singur gest— uşoara ridicare a braţelor înainte. Trebuie să remarcăm că dirijorul nu trebuie să facă acest gest imediat la urcare pe podium. Ajuns în faţa pupitrului, el are un moment de imobilitate şi stăpînire de sine. Prin aceasta el va stăpîni auditoriul, va concentra atenţia corului asupra sa şi, în sfîrşit, se va linişti şi se va reculege el însuşi. Abia atunci face el

gestul primului moment: brațele ușor ridicate în dreptul pieptului și mîiștit întinse înainte, cu palmele întoarse în jos, oprite pentru cîteva momente în nemișcare. Atît fața dirijorului, cît și brațele și toată figura lui trebuie să fie calme, exprimînd concentrarea, atenția și faptul că e gata să înceapă. În clipa următoare acest caracter de nemișcare începe să se schimbe, corespunzător cu caracterul intrării care va urma.

Să ne închipuim că dirijorul face pregătirea pentru intrare la o lucrare cu o sonoritate puternică și plină de viață din punct de vedere al conținutului, scrisă în tempo vioi. Pe măsură ce atenția crește și se apropie momentul intrării, degetele mîinii dirijorului, încordîndu-se, se rotunjesc, brațele se încordează pînă la umăr; el se îndreaptă în toată statura, iar fața îi exprimă energie.

Ce îl obligă pe dirijor să facă toate acestea?

Dacă ele pornesc fără un puternic impuls interior, ca orice lucru făcut artificial, vor fi neputincioase și nu vor influența cu nimic asupra nimănui. Dacă, însă, o dată cu a doua jumătate a gestului, lucrarea va suna în auzul interior al dirijorului, el va simți caracterul și tempoul acestei lucrări, chiar și fără voința lui, în gestul dirijorului se vor produce acele schimbări pe care le-am arătat și gestul va deveni caracteristic și expresiv.

În felul acesta primul moment al procedeului intrării are două scopuri: 1) Înmănuncherea și concentrarea atenției cîntăreților; 2) Pătrunderea în caracterul și tempoul lucrării alese pentru execuție.

În al doilea moment al procedeului intrării — „respirația" — este cel mai important moment.

El este greu de analizat în mod separat, deoarece este legat nemijlocit cu însăși intrarea. Prima sarcină a lui este de a îndemna corul să ia o respirație cuvenită; a doua să exprime clar caracterul intrării, a treia — legată de-al treilea moment (adică de momentul intrării), — să determine tempoul lucrării. Trebuie să ținem minte că fără o respirație bună, luată de toți în același moment, nu poate avea loc o intrare precisă, colectivă și simultană.

Pentru momentul respirației, în execuția compozițiilor lente, gestul trebuie să fie lin și prelungit, neîntrerupt, egal și moale.

Tempoului rar trebuie să-i corespundă un gest lent și reținut.

În momentul trecerii de la gestul respirației la gestul intrării nu trebuie să existe oprire. Rotunjimea gestului trebuie să contribuie la legarea acestei mișcări în sus, pentru respirație, cu mișcarea în jos, pentru intrare.

Împreună cu corul, dirijorul trebuie să ia și el respirație pentru ca mișcarea lui să nu fie mecanică, inertă. Aceasta nu înseamnă că el trebuie să intre și cu vocea: în timpul execuției, în general, dirijorul nu trebuie să cînte, deoarece, cîntînd, va fi împiedicat să audă corul.

În sfîrșit condiția necesară, și poate cea mai importantă, este calcularea justă a timpului. Fizicienii spun: „unghiul de incidență este egal cu unghiul de reflecție". Această axiomă trebuie să fie

aplicată la al doilea și la al treilea moment al procedeului de începere, însă nu în spațiu, cum e acolo, ci în timp. Timpul folosit pentru mișcarea de respirație trebuie să fie strict egal cu timpul folosit pentru mișcarea de începere.

Timpul folosit pentru mișcarea de respirație trebuie să fie măsurat în funcție de tempoul general al lucrării de executat, deoarece mișcarea de respirație, ca durată, nu este altceva decît ultimul timp întreg sau o parte de măsură, așa după cum și mișcarea intrării este primul timp întreg al măsurii următoare.

La executarea lucrărilor cu tempo vioi mișcarea de respirație trebuie să fie repede, energică și scurtă. În vîrful mișcării trebuie să fie o oprire asemănătoare „punctului" care va da posibilitatea corului să-și zăvorească respirația luată scurt necesară unei intrări energice.

Întreaga mișcare, fiind scurtă și avînd un caracter energic, nu trebuie să fie mare în amplitudine, altfel ea nu va fi concentrată și, prin urmare, nu va fi caracteristică. Mișcarea de respirație, aici ca și pretutindeni, trebuie să fie ca durată, egală cu ultimul timp întreg al măsurii.

Procedeul intrării în execuția lucrărilor în tempo vioi este mai grea decît același procedeu în lucrările cu tempo lent și cere dirijorului o atenție deosebită pentru momentul pregătitor („atenție"). Este necesar ca din acest prim moment pregătitor să fie realizată concentrarea atenției și încordarea generală necesară pentru intrarea ce va urma.

La executarea mișcărilor în mișcare moderată, gestul, în momentul respirației, poate fi caracterizat cu o singură frază scurtă : moderație în toate.

Al treilea moment al procedeului — mișcarea intrării — dă rezultate bune numai atunci cînd sînt îndeplinite, cu toată precizia, gestul atenției și mișcarea respirației.

Dirijorul trebuie să explice coriștilor că o intrare bună este rezultatul atenției și al respirației colective luate la timp. *La o intrare nereușită dirijorul trebuie să vorbească corului nu despre intrare, ci de o respirație întîrziată care a fost determinată de o încordare insuficientă a atenției.*

Să spunem cîteva cuvinte despre procedeul intrării în execuția lucrărilor care încep cu auftact.

Principiul de bază al procedeului de intrare rămîne în acest caz neschimbat. Se mută numai mișcarea celui de-al doilea moment — mișcarea respirației — de pe un timp al măsurii pe celălalt.

Să luăm de exemplu intrarea în timpul patru. Mișcarea respirației va fi aici nu cea ascendentă, nu pe timpul patru al măsurii, ci laterală, pe timpul trei.

O greutate oarecum mai mare o prezintă intrarea care nu începe pe un timp întreg al măsurii, ci, de exemplu, pe o optime a lui. În cazul acesta pentru respirație trebuie să marcăm aceeași a patra pătrime, însă mult mai precizată. Simțind durata precisă a mișcării de respirație, corul va înjumătăți ușor această durată și luînd o respi-

rație scurtă pe prima jumătate a timpului va intra corect pe a doua jumătate.

Procedeul intrării oricărei partide corale, la mijlocul lucrării corale, rămîne aproape același ca și intrarea întregului cor la început. Se schimbă — și atunci numai ca aspect — primul moment al procedeului : „atenția". Deoarece brațele dirijorului se găsesc în mișcare, el nu mai poate să atragă atenția prin acea imobilitate pe care a avut-o la început și totuși este necesar să se pregătească toată partida corală, să i se concentreze atenția, în special pentru o intrare importantă.

În acest caz mișcarea brațului este înlocuită de o privire de avertizare de mimică.

Înainte cu o măsură sau chiar mai mult, dirijorul își îndreaptă privirea către partida corală respectivă concentrîndu-i atenția. Pe ultimul timp al pauzei dirijorul face o mișcare precisă a respirației și după ea mișcarea intrării. Cu cît intrarea este mai importantă, cu atît mai îndelungată și expresivă trebuie să fie pregătirea ei.

Un alt procedeu, aparte, se aplică pentru sfîrșitul execuției. Acest procedeu, ca și cel al intrării, se compune din trei momente : 1) trecerea pe ultimul acord și susținerea lui ; 2) pregătire pentru încheiere ; 3) încheierea.

Scopul primului moment este acela ca printr-o mișcare corespunzătoare să aduci corul pe ultimul acord și, nuanțîndu-l just, să ții acest acord cît este necesar.

Scopul celui de-al doilea moment este de a pregăti, pentru încheiere, printr-o nouă mișcare, acordul corect nuanțat și susținut suficient.

Scopul momentului al treilea este de a întrerupe sunetul acordului. Caracterul, raportul reciproc și legătura celui de-al doilea moment cu cel de-al treilea sînt aceleași ca și în legătura dintre mișcarea de respirație și mișcarea de intrare din procedeul intrării ; aici ele se schimbă prin mișcări pregătitoare pentru încheiere și mișcări de încheiere, rămînînd, în totul, identice cu primele.

CAPITOLUL II

PROCEDEUL ANSAMBLULUI

Pornind la analiza procedeelor practice de conducere a corului referitoare la ansamblu, socotim folositor ca înainte de acestea să dăm cîteva indicații referitoare la gesturile dirijorului în genere.

Mișcările și gesturile lui trebuie să fie precise, sobre, caracteristice și eficace. Precizia și sobrietatea mișcărilor reprezintă mișcarea metronomică. Mișcările caracteristice și eficace țin de dirijare. Și una și alta, împreună și separat, înseamnă conducere. Dirijarea am definit-o în introducere. Mișcarea metronomică (de la „metro" = măsură și „nomos" = lege) este stabilirea vitezei uniforme a mișcării, baterea măsurii cu mîna.

Precizia mișcărilor dirijorului trebuie să se exprime, în primul rînd, prin durata matematic egală în timp a tuturor mișcărilor din măsură (ritmicitate), în al doilea rînd prin claritatea desenului fiecărui gest și în al treilea rînd prin varietatea mișcărilor de pe timpul slab și de pe cel tare al măsurii. Timpul tare trebuie marcat mai energic decît cel slab.

Sobrietatea constă în lipsa mișcărilor inutile și exagerat de largi. Fiecare mișcare a dirijorului, chiar cea simplă metronomică, trebuie „să spună" ceva corului, altfel ea va fi goală, inutilă. Mișcarea metronomică, prin ea însăși, nu exprimă nimic complicat, dar dacă acesteia îi va lipsi sobrietatea în mișcări, atunci va rezulta o simplă mișcare a mîinilor, fără sens. Mișcarea metronomică, cu toată precizia și sobrietatea ei, nu-l creează încă pe dirijor. Această conlucrare poate să fie foarte inteligentă, îndemînatică și chiar măiastră, dar constituie numai introducerea în acel domeniu în care începe dirijatul. Dirijorul trebuie să îmbine mișcările precise și sobre cu acel element artistic interior care ar înviora aceste mișcări, le-ar face caracteristice, oglindind simțul artistic al lui. Numai atunci mișcarea metronomică a dirijorului se transformă în dirijat.

La fiecare mișcare caracteristică a dirijorului corul răspunde totdeauna cu acele sentimente pe care ea le exprimă. Dacă mișcarea n-a produs efectul dorit, atunci înseamnă că n-a fost suficient de caracte-

ristică. Aceste gesturi necaracteristice trebuie evitate, întrucît în afară de faptul că sînt adesea ridicule, ele rup întotdeauna contactul dirijorului cu corul.

Să trecem la procedeele practice legate nemijlocit de ansamblu.

Știm că abaterea de la ansamblu este exprimată sau printr-o execuție prea puternică a unui cîntăreț față de partida sa corală sau a partidei corale față de tot corul sau, invers, prin execuția disproporționat de înceată. În primul caz dirijorul trebuie să știe să reducă, să liniștească sunetul emis de cîntăreț sau de partida corală printr-un gest oarecare, iar în cazul al doilea să învioreze, să stimuleze. Pentru aceasta vor fi necesare două feluri de gesturi : pentru primul caz un gest liniștitor, iar pentru al doilea caz un gest stimulator.

Cu aceste gesturi dirijorul se adresează cîntărețului separat sau partidei corale separate, dar nu și întregului cor. Dirijorul se va adresa întregului cor, numai în problema nuanțării ; în domeniul ansamblului el tinde numai să echilibreze sonoritatea corală.

Cele patru procedee — stimularea cîntărețului, stimularea partidei corale, liniștirea cîntărețului, liniștirea partidei corale — se pot numi procedee elementare, simple, care totuși trebuie analizate.

Execuția prea puternică a unui cîntăreț față de ceilalți din partida sa, adică încălcarea ansamblului parțial, este de obicei rezultatul lipsei de experiență a coristului sau a atitudinii lui insuficient de conștientă față de ansamblu. În munca de pregătire a corului, dirijorul trebuie să insiste la explicarea necesității, pentru fiecare cîntăreț, de a-și echilibra forța sunetului său și de a contopi timbrul vocii cu partida sa. Însă în timpul execuției, cînd corul nu poate fi oprit, dirijorul trebuie să se adreseze cîntărețului care încalcă ansamblul parțial printr-o execuție prea puternică, cu un gest liniștitor. Mîna stîngă cu palma deschisă și ridicată vertical, întoarsă către „infractorul" ansamblului, însoțită de o privire de avertizare și oarecum întrebătoare a dirijorului, va fi un bun procedeu de liniștire a unui cîntăreț separat și va fi înțeles de el. Acest procedeu trebuie aplicat în așa fel încît să nu atragem atenția întregului cor asupra lui. Nu excludem posibilitatea mișcărilor cu un alt desen, numai ca ele să fie înțelese și corecte.

Procedeul de liniștire al întregii partide corale este înrudit cu cel descris mai sus : aceeași mînă stîngă, cu palma ridicată vertical. Însă direcția mișcării și caracterul privirii care o însoțește se schimbă. Mișcarea trebuie să fie nu spre partida corală, ci de la partida corală către dirijor : privirea laterală de avertizare. Dacă acestea vor fi însoțite și de micșorarea mișcării brațului drept, atunci indicația dirijorului va fi înțeleasă, iar partida corală, liniștindu-se, va reduce sunetul, integrîndu-se în sonoritatea corală generală. Acest procedeu trebuie să fie făcut mult mai gradat și mai prelungit decît procedeul folosit în cazul unui singur cîntăreț. Dacă unui anumit cîntăreț gestul liniștitor al dirijorului îi va produce o astfel de impresie, încît el va tace complet, atunci nu se va întîmpla nimic rău, va dispare cauza stricării sonorității. Însă dacă un gest brusc al dirijorului va produce

atunci înrîurire asupra întregii partide corale, atunci această partidă va slăbi dintr-o dată forţa sunetului şi într-o asemenea măsură încît va cădea în cealaltă extremă, fiind prin forţa sunetului său mai slabă decît celelalte partide corale.

Dacă gesturile liniştitoare ale dirijorului nu produc efectul dorit, acest lucru se explică deseori prin faptul că dirijorul a abuzat mult timp de o simplă mişcare metronomică şi de aceea mişcările lui, neexprimînd nici un fel de sentimente interioare, au devenit necaracteristice, seci, şi de aceea ineficace. Dirijorul trebuie să aibă o atitudine profund gîndită, chiar faţă de cea mai simplă dirijare şi deprinzîndu-se cu precizia şi cu claritatea mişcărilor să le întrebuinţeze ca mijloc al exprimării sentimentului interior.

Al treilea procedeu referitor la ansamblu — procedeul stimulării cîntăreţului separat — se aplică foarte rar. Aceasta se explică prin faptul că unul care cîntă prea tare poate fi auzit, însă cel care cîntă sub nivelul celorlalţi poate fi numai văzut. Dirijorul trebuie să ştie să vadă. El nu este numai artist, el trebuie să fie şi psiholog, el trebuie să se deprindă să simtă dispoziţia cîntăreţului. În fiecare procedeu al conducerii, dirijorul, dînd indicaţii cîntăreţilor prin mişcare, îi ajută şi cu privirea. Un zîmbet uşor al dirijorului poate fi şi el unul din elementele conducerii: deseori el stimulează un cîntăreţ sau întreaga partidă şi prin aceasta îmbunătăţeşte dispoziţia lor.

Numai un dirijor care „vede bine" poate să observe un cîntăreţ care rămîne în urmă faţă de vecinii săi, în ceea ce priveşte forţa sunetului. În acest caz este suficient gestul de chemare al mîinii stîngi şi privirea stimulatoare, pentru ca acesta să înţeleagă că dirijorul îi cere o forţă mai mare a sunetului. Acest procedeu executat cu precizie şi sinceritate dă rezultate imediate.

Cu totul invers se întîmplă dacă este necesar să folosim procedeul stimulării întregii partide corale. Aici trebuie să auzi. Atunci cînd o oarecare partidă corală a cedat din puterea sunetului, în comparaţie cu celelalte partide, dirijorul trebuie să aplice procedeul stimulării: o privire deschisă aţintită asupra partidei corale ieşită din ansamblu; braţul stîng cu pumnul strîns, sprijinit pe pieptul dirijorului şi cu mişcări stimulatorii ale braţului drept, oarecum accentuate în direcţia partidei care a slăbit sunetul.

Procedeele recomandate trebuie din timp arătate şi explicate corului pentru ca, în momentul aplicării lor, în timpul execuţiei, să nu fie surprinzătoare pentru coriști. Este necesar să se facă exerciţii cît mai dese cu corul, pe fiecare procedeu în parte, întrebuinţînd pentru aceasta sau acorduri separate (două, trei) sau mici fragmente dintr-o lucrare bine însuşită de cor. În felul acesta se poate obţine un răspuns prompt şi precis, din partea cîntăreţilor sau din partea partidei corale, pentru fiecare din procedeele aplicate. Însuşirea practică de către cor a tuturor acestor procedee va da posibilitate dirijorului să nu le reproducă în întregime de fiecare dată, ci să se mărginească numai la o aluzie. Corul, cum se spune, „va prinde din zbor" înţelesul lor şi aceasta va uşura dirijorului latura tehnică a conducerii.

Toate exemplele enumărate au drept scop corectarea unor greşeli săvîrşite, însă aceleaşi patru procedee trebuie folosite şi pentru prevenirea greşelilor posibile. Studiind bine lucrarea aleasă pentru executare şi analizînd-o din timp, dirijorul va şti toate pasajele periculoase din punct de vedere al ansamblului. În timpul execuţiei el trebuie să folosească din timp, pentru partida respectivă, un procedeu de prevenire a greşelii.

Desenul gesturilor şi mişcărilor în exemplele enumărate se poate socoti neobligatoriu în ceea ce priveşte îndeplinirea lui cu stricteţe, cu condiţia păstrării simplicităţii, înţelegerii clare şi corectitudinii. Acest desen poate fi schimbat parţial şi chiar în întregime. Dar scopul acestor procedee, independent de schimbarea desenului exterior al gestului, trebuie să fie acela de reglare a forţei sunetului cîntăreţului sau a partidei corale separate. Această reglare a sonorităţii reprezintă una din cele mai importante sarcini ale dirijorului, iar ştiinţa realizării ei unul din cele mai importante capitole ale tehnicii dirijorale.

Procedeele conducerii, în ceea ce priveşte ansamblul, sînt îndreptate, după cum am văzut, sau către stimulare sau către liniştire. În aceasta se manifestă tot principiul contrastelor pe care sînt bazate toate procedeele de conducere ce formează şi desăvîrşesc sonoritatea corală.

Acest principiu al contrastelor se aplică şi în procedeele conducerii necesare acordajului. Dacă dirijorul aude că unul dintre cîntăreţi sau o partidă separată intonează sunetul ori mai sus, ori mai jos decît trebuie, atunci el face semnul corespunzător pentru urcare sau coborîre, prin care restabileşte acordajul general al sonorităţii. În felul acesta, în ceea ce priveşte acordajul, acţiunile dirijorului sînt îndreptate ori pentru urcarea, ori pentru coborîrea sunetului.

Tot aşa, în ceea ce priveşte nuanţele, dirijorul obţine o creştere sau o descreştere.

În felul acesta, în ceea ce priveşte cele trei elemente principale ale sonorităţii corale, din punct de vedere al conducerii, dirijorul realizează cîte două acţiuni opuse: în privinţa ansamblului — stimulare sau liniştire; în privinţa acordajului — urcare sau coborîre; în privinţa nuanţelor — creştere sau descreştere.

Terminînd cu această analiză a procedeelor de conducere referitoare la ansamblu, să amintim despre acompaniamentul coral.

În acompaniamentul coral dirijorul trebuie să se folosească de o mişcare deosebit de moale şi lină şi să întrebuinţeze mai des procedeul de liniştire spre acea partidă corală de care aparţine solistul. Timbrul acestei partide trebuie să fie mai estompat, aşa încît să nu umbrească claritatea timbrului solistului.

CAPITOLUL III

PROCEDEUL ACORDAJULUI

Ştim că în privinţa acordajului dirijorul influenţează cîntăreţul în două direcţii opuse : sau în direcţia urcării sau în cea a coborîrii sunetului, acestora corespunzîndu-le patru procedee principale de conducere :

1. Procedeul de urcare a sunetului emis de un cîntăreţ ;
2. Procedeul de urcare a sunetului emis de o partidă corală ;
3. Procedeul de coborîre a sunetului emis de un cîntăreţ ;
4. Procedeul de coborîre a sunetului emis de o partidă corală.

Dacă un cîntăreţ nu se acordează cu partida sa, adică nu se contopeşte cu ea în unison perfect, ci coboară puţin, atunci dirijorul îi dă o indicaţie cu ajutorul procedeului de urcare : un mic gest ascendent încordat al braţului stîng. Acest gest trebuie să fie de scurtă durată şi să se refere numai la acel cîntăreţ care coboară. Ca şi toate celelalte procedee de conducere trebuie să fie explicat cîntăreţilor din timp pentru a fi însuşit de ei.

Un cîntăreţ, coborînd, strică numai acordajul parţial al partidei sale. Dacă însă coboară o partidă întreagă, atunci se strică acordajul coral general. Procedeul pentru urcare a sunetului emis de o partidă corală este : o mişcare ascendentă, lentă şi încordată a braţului stîng, însoţită de mişcările ascendente ale braţului drept care, parcă, trag în sus.

Acest procedeu nu trebuie să fie prelungit pentru că altfel îşi pierde eficacitatea. E mai bine ca el să fie întrebuinţat de două ori la interval de 2—3 secunde, decît să fie lungit în mod exagerat. (Pentru coborîri de-abia perceptibile e suficientă numai o singură mişcare ascendentă a braţului stîng).

Cele două procedee următoare se folosesc atunci cînd este nevoie de coborîrea sunetului.

Braţul stîng face o mică mişcare descendentă încordată, procedeu folosit în cazul cînd trebuie arătată coborîrea sunetului emis de cîntăreţi separaţi. Gestul trebuie să fie scurt şi îndreptat numai spre acel cîntăreţ care urcă.

Aproximativ la fel este și procedeul de coborîre pentru întreaga partidă corală. Aci brațul sting, cu palma îndoită și degetele puțin rotunjite, face o mișcare încordată descendentă (parcă ar apăsa).

Remarcăm că unii cîntăreți, mai ales cei fără experiență, execută greu schimbările înălțimii sunetului în ceea ce privește urcarea sau coborîrea lui. Explicații și studii în această direcție sînt foarte necesare. Învățînd să schimbe înălțimea sunetului, aproape totdeauna cîntăreții cad în greșeala care strică ansamblului, însoțind urcarea sunetului cu creșterea lui în intensitate sau coborîrea lui cu descreșterea lui. Pentru înlăturarea acestei greșeli, dirijorul, prin exerciții repetate, trebuie să învețe pe cîntăreți să urce sunetul fără să-l crească și să-l coboare fără să-l diminueze.

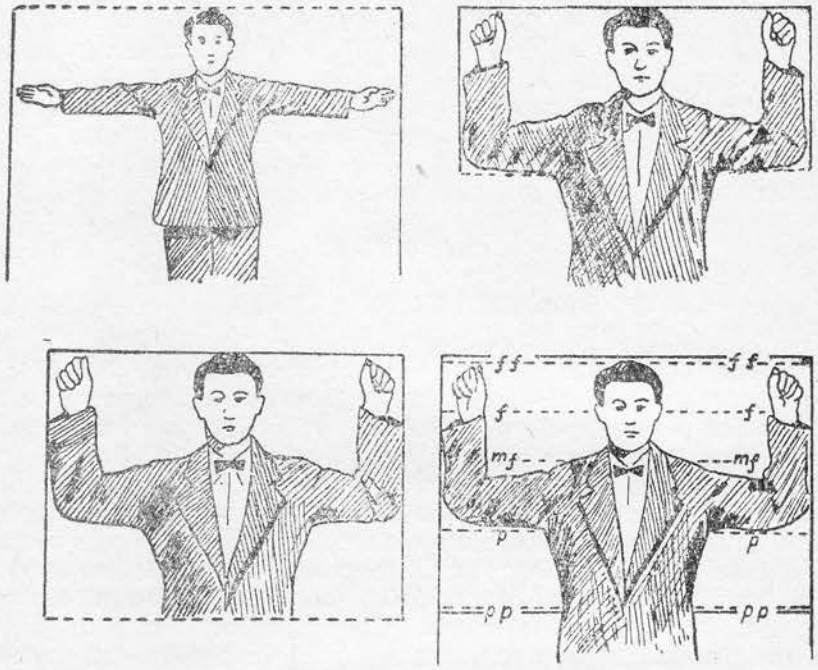
CAPITOLUL IV

PROCEDEUL NUANȚĂRII

Studiind activitatea marilor dirijori ajungem inevitabil la concluzia că acțiunile și mișcările lor se bazează pe anumite principii. Mișcările lor par inspirate atunci cînd exprimă un sentiment profund, singurul care poate face ca o interpretare să fie artistică.

Vorbind despre principiul contrastelor în cadrul procedeelor conducerii am remarcat că în privința nuanțării pe aceste principii se bazează două acțiuni contrare ale dirijorului, îndreptate sau în direcția creșterii sau în cea a descreșterii sunetului. Să explicăm acest lucru mai amănunțit. Amplitudinea mișcării brațelor dirijorului trebuie să corespundă forței sonore a corului. Cu cît dirijorul vrea să obțină un sunet mai încet, mai mic, cu atît mai mici în amplitudine trebuie să fie mișcările sale. Mărirea volumului mișcărilor atrage după sine creșterea sunetului și invers, micșorarea amplitudinii mișcării brațelor condiționează micșorarea sonorității corale. Iată principiul care stă la baza procedeelor de dirijat ce se referă la nuanțe. Trebuie să avem însă în vedere că nu trebuie să admitem mișcări ale brațelor peste înălțimea capului, ca și mai jos de centură ; în primul caz, mișcările devin vădit iraționale, iar în al doilea ele ies din cîmpul de vedere al corului. Prin urmare, mișcările brațelor dirijorului trebuie să fie încadrate în anumite limite, în care aceste mișcări pot fi expresive. Aceste limite nu sînt greu de stabilit. Dacă vom întinde lateral ambele brațe cu palmele deschise și întoarse în sus, urmărind ca ele să fie strict orizontale (vezi fig. 1), și după aceea le îndoim în sus din coate în unghi drept (vezi fig. 2), atunci vom obține jumătatea superioară a acestei scheme. Continuînd-o pînă în dreptul centurii (vezi fig. 3) vom obține schema completă a mișcărilor dirijorale. În fig. 4 schema este împărțită printr-o linie punctată în cinci planuri. Acestea sînt planurile nuanțelor fixe ; planul centurii pentru *pp*, planul pieptului pentru *p*, planul umerilor pentru *mf*, planul ochilor pentru *f* și planul creștetului capului pentru *ff*. Distanțele dintre aceste planuri sînt regiunile nuanțelor mobile. Aceste nuanțe trebuie să se dezvolte corespunzător cu mișcarea brațelor în regiunile respective. Printr-o

mişcare ascendentă care se desface se dezvoltă *cresc*. Printr-o mişcare descendentă care se strînge se realizează *dim*.



Schema mişcărilor dirijorului.

Am vorbit mai sus că interpretarea poate fi artistică numai în cazul cînd există o legătură bine definită între sentimentele interioare ale dirijorului şi manifestarea lor exterioară prin gesturi.

Dacă sentimentul interior al dirijorului şi gesturile lui nu sînt în concordanţă, ci răzleţe, atunci dirijorul ca şi cum n-ar exista. Dacă însă este stabilită concordanţa lor uniformă, prin aceasta sentimentul fiind cauza, iar gestul efectul, în faţa noastră se află dirijorul artist.

De aceea toate mişcările dirijorului trebuie să fie supuse sentimentelor interioare şi trebuie să reprezinte expresia concepţiilor lui artistice.

Un dirijor matur trebuie să ştie să se concentreze şi să găsească la moment starea sufletească corespunzătoare. Învăţarea acestui lucru se poate face numai prin experienţă, concerte de răspundere, autoanaliză şi autocritică. O dată cu aceasta trebuie să remarcăm că e timpul ca dirijorul să fi uitat de mult că în cazul unei nereuşite vina ar cădea pe cor. Dacă aceasta ar fi aşa, atunci conducătorul interpretării ar fi corul şi nu dirijorul. Tocmai în aceasta constă importanţa dirijorului, că el poate să dea corului orice direcţie, că el poate cere

corului orice dispoziție. Autoanaliza și autocritica vor fi folositoare numai atunci cînd, în cazul unei nereușite, dirijorul nu va arunca vina pe cor, ci o va socoti drept vina lui.

Să trecem la o mai amănunțită analiză a unora din procedeele practice de conducere referitoare la nuanțe. Să analizăm două procedee de scară largă : *cresc.* de la *pp* pînă la ultimele limite ale *ff* și *dim.* de la *ff* pînă la *pp* aproape imperceptibil.

Primul procedeu — cresc. de la *pp* pînă la *ff* — dirijorul îl începe din planul centurii cu mișcările cele mai mărunte și moi ale încheieturii brațului. Corul îi răspunde cu un *pp* de-abia perceptibil, dulce și transparent. După stabilirea *pp* pentru dirijor începe un moment foarte greu și interesant : e nevoie ca, fără să lărgeàscă mișcările, să ducă corul de pe această nuanță minimă în direcția creșterii sunetului. Se pare că ar trebui, pur și simplu, să lărgești mișcarea și corul va întări corespunzător sunetul. Însă trebuie să ținem minte că în procedeul de scară largă este necesar să fim cît mai reținuți în mișcări ; altfel rezerva lor va fi irosită înainte de vreme. De aceea trebuie să ne folosim de o mică încordare a încheieturii palmei, fără să ieșim din planul centurii. Tocmai acest lucru va determina corul să crească această nuanță minimă. Cînd acest lucru s-a făcut și acordul s-a întărit, oarecum, iar corul, înțelegînd intenția dirijorului, este gata să crească sunetul, dirijorul, încordînd brațele, începe să lărgească treptat mișcările, ducîndu-le pînă la planul umerilor. La aceasta corul răspunde cu o creștere treptată a sunetului ducîndu-l prin *p* aproape pînă la *mf*.

În planul umerilor dirijorul reține lărgirea pentru 2—3 secunde cu scopul de a cimenta sonoritatea pe *mf*. Ajungînd la *mf* și consolidîndu-l, dirijorul lasă la o parte economia mișcărilor și accelerînd puțin tempoul trece dincolo de linia ochilor, ajungînd la planul creștetului. Prin această trecere comparativ „rapidă" a brațelor în regiunea aproape de limită, dirijorul întoarce corul, care, observînd aceasta, urmărește să-l ajungă, dezvoltînd creșterea sunetului, și, ce e mai important, inerția elanului în regiunea nuanței *f*. Tocmai aceasta a fost necesară dirijorului. Corul înfierbîntat cu o anumită inerție, îndreptată spre accelerarea și intensificarea sunetului, pătrunde singur în următoarea treaptă a nuanțelor, atingînd *ff*.

Să analizăm al doilea procedeu de scară largă — diminuînd — de la *ff* la *pp*.

Începutul acestui procedeu este asemănător cu ultimul moment al primului procedeu, este o dirijare încordată în care corul atinge un *ff* maxim. Dirijorul trebuie să fie iarăși foarte reținut în mișcări, altfel acestea nu-i vor ajunge. Cu o slăbire treptată a mărimii încordării, dirijorul începe mișcarea în direcția reducerii sonorității. Fără a schimba amplitudinea mișcării brațelor, dirijorul slăbește, încetul cu încetul, încordarea lor. Aceasta se va resimți imediat în forța *ff* și-l va coborî pînă la *f*, încă în momentul cînd mișcările brațelor vor corespunde *ff*-ului. Prin aceasta se creează o situație favorabilă dirijorului. El trebuie să știe s-o păstreze și să nu se grăbească în înceti-

nirea mişcărilor. Aceste mişcări, el le începe de la planul creştetului pînă la planul ochilor. Corul din *f* trece în *mf*.

Cînd braţele vor fi în planul umerilor, iar corul va ajunge cu sunetul pînă la *p*, dirijorul va reţine pentru două-trei momente mişcarea braţelor în acest plan şi apoi va trece în planul pieptului. Aceasta va duce corul pînă la limita dintre *mf* şi *pp*. Dirijorul, cu o mişcare lină, va introduce corul în regiunea *pp*. Braţele întinse se coboară în regiunea centurii şi corul trece pe cel mai imperceptibil sunet. Dacă dirijorul va reuşi să obţină un sfîrşit imperceptibil al *pp*, printr-un semn convenţional, el va arăta corului momentul pentru închiderea gurii pe sunet.

În concluzie socotim necesar să spunem cîteva cuvinte legate de problema : cum şi cînd trebuie să privească dirijorul corul.

Sînt dirijori care nu privesc de loc corul. Alţii, din contră, „îl mănîncă din ochi". Şi unul şi altul sînt procedee greşite. Primul defect este uşor de îndepărtat şi sînt necesare foarte puţine indicaţii şi exerciţii pentru a scăpa de el. Al doilea defect însă este mult mai serios. El se dezvoltă din tinereţe, neobservat şi inconştient, şi se explică prin necesitatea influenţei mărite asupra corului. Simţind instinctiv insuficienta sa influenţă, dirijorul umple aceasta cu „nerv", cu „mîncatul din ochi" etc. În decursul timpului, prin lipsa autocontrolului şi autocriticii, această „boală" devine obişnuinţă, se înrădăcinează şi se învecheşte. Pe lîngă nefasta ei influenţa asupra corului, ea dăunează şi sănătăţii dirijorului : douăzeci de ani de asemenea activitate nervoasă şi ... boala de inimă e gata.

Dirijînd corul nu se poate să nu-l priveşti, însă nu trebuie să-l sfredeleşti cu o neîntreruptă privire pătrunzătoare şi să-l ţii într-o permanentă stare de încordare. A nu privi corul înseamnă a slăbi legătura cu el şi a renunţa la acel mijloc puternic al influenţei care este privirea şi expresia feţei. Însă „mîncatul corului din ochi" influenţează şi mai rău : aceasta intimidează, enervează, produce ostilitate, ciudă şi altele. Acest lucru este suficient pentru distrugerea acelei „atmosfere" de sudare şi înţelegere reciprocă necesară interpretării artistice.

Dirijorul trebuie să privească corul şi să-l vadă, însă în aşa fel încît aceasta să fie aproape de neobservat. El trebuie să fie tot atît de puţin risipitor în privirile sale ca şi în gesturile sale. Dacă, de exemplu, dirijorul îşi va îndrepta privirea asupra uneia dintre partidele corale sau asupra unui cîntăreţ separat, atunci şi cauza şi scopul acestei priviri trebuie să fie foarte clar ; privirea trebuie să corecteze greşeala, să reţină, să liniştească, să stimuleze sau să însufleţească. Este necesar să subliniem, mai cu seamă, că dirijorul trebuie să fie extrem de reţinut în privirile pline de mînie : ele aduc totdeauna rău. Este necesar să ţinem minte următoarea axiomă : dacă corul cîntă prost vina este, înainte de toate, a dirijorului.

CAPITOLUL V

SISTEMUL PROCEDEELOR PENTRU STUDIEREA LUCRĂRILOR CU CORUL

Deseori studierea lucrărilor noi este făcută în mod greşit şi de aceea devine grea şi pentru dirijor şi mai ales pentru cor.

Cauzele acestui fenomen negativ sînt multe şi aproape toate depind de dirijor. Principalele cauze sînt următoarele :

a) o insuficientă studiere, în prealabil, a lucrării de către dirijor ;

b) o insuficientă stăpînire de sine şi nerăbdarea lui în învingerea greutăţilor tehnice ;

c) o atitudine pasivă şi indiferentă faţă de lucru şi lipsa însufleţirii în muncă, fapt care distruge elementul creator al ei şi, ceea ce constituie o mare lipsă ;

d) dezordinea şi neplanificarea lucrului.

Oricare din aceste cauze, şi mai ales totalitatea lor, transformă studiul într-un proces neplăcut şi penibil.

Ce trebuie să facem pentru evitarea lor ?

În primul rînd dirijorul trebuie să-şi însuşească un adevăr simplu : nu poţi să înveţi pe alţii un lucru pe care tu însuţi nu-l ştii. Studierea amănunţită şi aprofundată, în prealabil, a lucrării, e o datorie a dirijorului.

Este necesar să cunoşti bine lucrarea, dar trebuie să mai ştii încă să înveţi pe cîntăreţi procedeele corespunzătoare ale executării. Pentru aceasta se cere răbdare şi muncă.

Studierea lucrării cu corul este un proces greu şi complicat ca şi orice proces al însuşirii noului. Graba şi exagerata înflăcărare dăunează desfăşurării lui naturale, dezorganizîndu-l. Dirijorul trebuie să ţină bine minte că desăvîrşirea nu se realizează dintr-o dată şi de aceea nu trebuie să se demoralizeze din cauza rezultatelor neînsemnate ale începutului.

Niciodată nu trebuie să repeţi un pasaj oarecare al lucrării fără explicarea cauzei repetării. E necesar ca formaţia corală să ştie precis cauza care determină această repetare.

Pe dirijor nu trebuie să-l enerveze acele perioade ale lucrului cînd, cu toată strădania depusă, corul nu poate să înţeleagă şi să execute dintr-o dată cele ce cere el.

Trebuie să încercăm, cu multă răbdare, toate metodele şi căile, ca să scoatem corul „din acest punct mort" şi să restabilim desfăşurarea normală a lucrului. Nu este permis ca să extenuezi corul prin repetiţii. În acest caz atît de necesara legătură a dirijorului cu corul se va rupe şi va face să dispară înţelegerea reciprocă.

Uneori este foarte potrivit să glumeşti cu blîndeţe, ca să slăbeşti pentru un timp încordarea excesivă a atenţiei şi în felul acesta să ridici dispoziţia şi puterea de muncă a corului.

Aplicarea acestor deprinderi în muncă va educa în dirijor stăpînire de sine, tact, răbdare, putere de muncă, iar în cor va crea ataşament faţă de dirijor, respect faţă de autoritatea lui şi bunăvoinţa de a se supune indicaţiilor lui.

Pasivitatea şi lucrul mecanic sînt duşmanii dirijorului, nu numai în interpretare, dar şi în procesul studierii lucrării cu corul. E adevărat că în procesul studiului, mai ales în stadiul lui de început, este multă muncă pur mecanică. Dirijorul trebuie s-o învioreze prin procedee interesante, bazate pe un plan pregătit din vreme şi întocmit amănunţit. Cu cît se cere mai multă muncă mecanică în prima perioadă a studierii, cu atît mai abile trebuie să fie metodele dirijorului pentru ca să cucerească interesul corului, să creeze în el dorinţa de a lucra şi de a găsi satisfacţie în cunoaşterea şi studierea lucrării noi.

Perioadele de lucru ce vor urma vor fi mai uşoare şi mai simple pentru dirijor deoarece forma şi conţinutul lucrării, care treptat vor începe să se clarifice, vor începe să pasioneze corul. Dezvăluind şi explicînd corului frumuseţile lucrării, însuşi dirijorul trebuie să fie sincer pasionat de ea, pentru a crea în el însufleţirea creatoare necesară.

Crearea unui plan precis şi detaliat de studiere este rezultatul: 1) gîndirii multilaterale a unui program pentru studiere; 2) unei studieri prealabile amănunţite şi profunde a fiecărei lucrări cuprinse în acest program; 3) aprofundării acelui sistem cu ajutorul căruia dirijorul va studia cu corul.

Este necesar să se aibă în vedere următoarele principii:

Procesul studierii lucrării, mai ales la început, constă în însuşirea treptată a materialului nou, în trezirea interesului corului pentru el şi aprofundarea multilaterală a lucrării. Aceasta cere de la dirijor o mare îndemînare.

Adîncirea lucrării şi cunoaşterea ei treptată începe, nu după ce a fost trecută în mod superficial, ci chiar de la primii paşi ai studierii ei.

Cizelarea nuanţelor şi durabilitatea lor depinde nu de faptul că dirijorul vine în faţa unui cor care a studiat lucrarea sub aspect mecanic cu dirijorul secund şi îl pune să cînte într-un loc mai încet şi în altul mai tare, ci de faptul dacă dirijorul, făcînd corului cunoştinţă cu o frază sau alta, o colorează uşor, chiar pe loc, cu o nuanţă cores-

punzătoare. Pe măsura însușirii materialului nou, culoarea se suprapune din ce în ce mai dens, integrîndu-se în frază și devenind o parte integrală a ei.

Un sentiment de profundă satisfacție poate fi încercat de dirijor și transmis în interpretare corului numai atunci cînd el însuși și-a creat concepția de la primul început și singur și-a ales, și-a pregătit, și-a combinat și a însuflețit acele culori cu care strălucește interpretarea lui.

Este necesar să mai atingem încă două probleme : despre repertoriu și despre alegerea lucrărilor pentru perioada următoare de lucru.

Dirijorul nu trebuie să includă în repertoriu bucăți slabe sau mediocre ; tot repertoriul trebuie să fie valoros din punct de vedere artistic și ideologic. O dată cu aceasta el trebuie să fie foarte variat, Categoriile principale ale repertoriului trebuie să fie :

1) Lucrările compozitorilor sovietici, dintre care lucrări pentru executarea la sărbători revoluționare, festivități, consfătuiri etc ;

2) Lucrările clasicilor (atît a celor ruși, cît și universale) ;

3) Cîntece populare ale diferitelor popoare.

E necesar ca din repertoriu să facă parte și cîntece umoristice, glumețe și altele.

Tot repertoriul trebuie să fie împărțit în categorii, fiecare avînd o distribuție și un conținut anumit.

Pentru repetițiile curente dirijorii își propun adesea numai o singură lucrare necesară pentru scopuri apropiate și lucrează asupra ei pînă în momentul cînd ea va fi gata nu numai din punct de vedere tehnic, dar și artistic. În aceasta desigur nu este nimic rău, însă nu este practic și nu este pedagogic. Lucrînd conștiincios asupra compoziției, în majoritatea cazurilor facem ca lucrarea să plictisească și corul și pe dirijor și cu toată culoarea ei artistică devine pentru ei indiferentă și cîteodată chiar neplăcută.

Este mai bine să se propună și să se pună în același timp în lucru o serie de compoziții, care, pentru varietatea lor, trebuie alese din diferite categorii. De exemplu : două lucrări ale compozitorilor sovietici, două din muzica clasică, două din cîntecele populare etc. Dirijorul clasează un asemenea program aproximativ din 6 lucrări, în ordinea dificultăților, și pornește la un studiu și o analizare amănunțită prealabilă (de acasă), începînd prin aceea că învață aproape pe dinafară muzica lucrărilor. Pentru aceasta este necesar sau un pian sau un armonium. Studiul „cu ochii" este insuficient, iar pentru partituri, mai mult sau mai puțin complicate, chiar foarte greu. Iată de ce, fără să respingem analiza făcută vizual, nu recomandăm totuși ca metoda de studiu să se bizuie pe aceasta. Cîntînd de mai multe ori lucrarea la un instrument, în întregime sau parțial, dirijorul trebuie să-și închipuie în gînd culorile corale, nebizuindu-se în această privință pe instrumentul care reproduce muzica, dar care nu redă sonoritatea corală. Cînd muzica lucrării va fi învățată în suficientă măsură, iar dirijorul, parcurgînd partitura corului, va putea să-și închipuie

sonoritatea ei cu toate amănuntele, atunci el va putea și fără instrument să dispună în gînd de culori și de sonorități corale.

După aceea dirijorul analizează lucrarea din punct de vedere al formei muzicale, o împarte în părți, în perioade, propoziții etc. (vezi partea I, cap. V) și împărțind-o astfel distribuie nuanțele. Mai departe, făcînd analiza armonică, el înseamnă acordurile care sînt în afară de ansamblu și le prelucrează corespunzător (vezi p. I, cap. III).

Munca prealabilă a dirijorului asupra acordajului va fi mult mai complicată și minuțioasă.

Dirijorul trebuie să învețe amănunțit construcția melodică a fiecărei partide corale și trebuie să noteze locurile grele și periculoase din punct de vedere al acordajului și intervalelor, însemnări asupra modului de execuție (p. I, cap. IV).

Munca obligatorie, prealabilă, pentru studierea acordajului vertical armonic trebuie să conste în :

a) Însemnarea pentru ridicarea terțelor acordurilor majore și pentru coborîrea terțelor acordurilor minore ;

b) Însemnarea sunetelor de bază și a cvintelor acordurilor majore cu săgeți de stabilitate în registrele de sus pentru a nu fi urcate în timpul executării de către cîntăreț, ca urmare a unei mari încordări musculare ;

c) Însemnarea sunetelor de bază și a cvintelor în acordurile minore cu „săgețile minorului" ;

d) punerea semnelor corespunzătoare (săgeți) pe unele note de răspundere din punct de vedere armonic, cum sînt : secunde, septime, none ;

e) învățarea și însușirea pasajelor ritmice grele ale lucrării și însemnarea lor pentru prelucrarea viitoare cu corul.

f) cercetarea textului compoziției în mod amănunțit și sublinierea cu liniuță dublă a tuturor consoanelor grele ; de asemenea și terminațiile cuvintelor, pentru a atrage atenția asupra lor în timpul lucrului cu cîntăreții ;

g) cercetarea lucrării din punct de vedere al respirației și punerea semnelor corespunzătoare la toate vocile partiturii ;

h) însușirea tempoului general al lucrării și abaterile parțiale de la el : rall-la sfîrșitul părților și la *diminuendo* prelungite, accelerare la *cresc.* prelungit și altele (p. I, cap. VI).

În aceasta constă munca prealabilă de acasă a dirijorului pentru învățarea compoziției din punct de vedere al artei corale. În ceea ce privește procedeele practice de conducere, dirijorul, de asemenea, poate, în prealabil, să exerseze : pune partitura pe pupitru și dirijează reprezentîndu-și sonoritatea lucrării învățate acasă, detaliat. Pentru alegerea și executarea procedeelor de dirijare trebuie să ne conducem după indicațiile respective expuse în capitolele precedente.

Terminînd cu munca de pregătire acasă, dirijorul poate să apară cu curaj în fața corului ; el va fi liniștit, indicațiile lui vor fi întemeiate și autoritare, iar munca lui cu corul va fi interesantă și rodnică.

Împărţim munca de studiere a lucrării cu corul în trei perioade: tehnică, artistică, generală (finală) [1].

În prima perioadă se pun bazele temeinice în ceea ce priveşte: prelucrarea elementelor principale ale sonorităţii corale, elementele care desăvîrşesc nuanţele (vezi p. I, cap. V), stabilirea tempourilor, atît cele generale cît şi cele ale nuanţelor mobile. În această primă perioadă este necesară învingerea tuturor greutăţilor tehnice în execuţia lucrării. La sfîrşitul primei perioade, lucrul asupra compoziţiei trebuie să fie, din punct de vedere exterior şi tehnic, complet terminat.

A doua perioadă a muncii oferă cel mai larg cîmp de activitate pentru realizarea practică a concepţiei artistice a dirijorului. Alături de aprofundarea şi şlefuirea nuanţelor exterioare, dirijorul se îngrijeşte şi de amploarea lor cu conţinut interior, explicînd amănunţit corului ce trebuie să exprime fiecare nuanţă şi îndemnîndu-l s-o execute, nu numai din punct de vedere tehnic virtuos, dar s-o facă convingătoare şi plină de conţinut.

A treia perioadă a muncii are ca scop să dea interpretării unitate şi desăvîrşire artistică.

Prima perioadă (cea de bază) se subîmparte în trei faze:

1) descifrarea generală multilaterală a lucrării;
2) studierea acordajului;
3) studierea nuanţelor, dicţiunii şi stabilirea tempourilor juste.

Descifrarea generală multilaterală a lucrării este o descifrare pe fragmente mici, pe partide separate şi după aceea cu tot corul împreună. Atenţia dirijorului nu trebuie să se oprească prea mult timp asupra uneia sau alteia dintre partide, lăsînd inactive celelalte partide. Dirijorul trebuie să treacă repede fragmentul ales, cînd cu o partidă, cînd cu alta, reunind cînd două, cînd trei partide, antrenînd în felul acesta în muncă tot corul. În aceasta constă însuşi sensul descifrării.

Există părerea că înainte de descifrare, lucrarea trebuie să fie cîntată la pian, dacă e posibil cu toate nuanţele şi cu o redare mai mică sau mai mare a caracterului ei, pentru ca astfel corul să înţeleagă în general toată lucrarea şi să ia cunoştinţă de conţinutul ei. Noi însă nu insistăm asupra acestui lucru şi, chiar mai mult, nu-l recomandăm. Citind o carte sau asistînd la un spectacol de teatru ne pasionează tocmai dezvoltarea subiectului şi acţiunii şi cu o atenţie crescîndă aşteptăm deznodămîntul. Dacă l-am cunoaşte mai dinainte, fără doar şi poate că interesul pentru dezvoltarea subiectului ar slăbi.

Acelaşi lucru se observă şi în descifrarea generală multilaterală a lucrării. Corul lucrează cu interes crescînd, observînd şi cunoscînd dezvoltarea lucrării, noi pentru el. O cunoaştere prealabilă a lucrării, prin execuţia ei la pian, slăbeşte interesul pentru muncă.

Începînd prima fază a perioadei de bază în primele 2—4 măsuri ale lucrării, care compun fraza muzicală sau propoziţia, dirijorul le

[1] Nu trebuie ca aceste subîmpărţiri ale etapei de muncă să le înţelegem ca momente strict delimitate (N. A.).

descifrează pe note fără text cu partida căreia îi este atribuită ideea principală, planul întîi. După aceea el trece același fragment cu partida sau partidele din planul doi care însoțesc expunerea ideii principale. În sfîrșit, același lucru îl face și cu partida din planul trei care susține expunerea ideii principale. Descifrînd fragmentul, separat cu partidele corale ale primelor două planuri, dirijorul le unește pentru cîntarea fragmentului cu text, iar după aceea le adaugă și partida planului trei, cîntînd cu tot corul fragmentul de 2—3 ori și însoțind aceasta cu scurte și precise observații și indicații. Nu trebuie să insistăm la o însușire definitivă a fragmentului la prima lui descifrare; aceasta va reține mersul înainte al muncii, va naște plictiseală și chiar ciudă. Aceasta nici nu este măcar necesară, deoarece revenirile ulterioare inevitabile, la acest fragment și la toate celelalte fragmente, vor contribui la temeinica lor însușire.

În ceea ce privește descifrarea fragmentului cu partidele separate în solfegiu „cu denumirea notelor" este foarte necesar s-o facem în decursul primei faze: cîntăreții care citesc slab notele vor cîștiga treptat deprinderea necesară. După oarecare închegare a primului fragment dirijorul trece la următorul. Descifrînd în același fel fragmentul al doilea, el îl leagă cu primul și continuă acest lucru pînă la perioada completă pe care o cîntă în întregime cu tot corul de 2—3 ori, cu corectarea greșelilor observate. Cu aceasta, nu o dată, se întîmplă revenirea la fragmentele descifrate înainte și ele se însușesc în mod treptat destul de temeinic.

Trebuie să observăm că deși crearea acordajului și nuanțelor nu prezintă problema directă a primei faze a lucrului, totuși și în această privință trebuie să dăm indicații și să corectăm greșelile evidente. Însă atenția principală a dirijorului trebuie să fie ațintită asupra închegării varietății fragmentelor, prin unirea acestor bucăți mici într-un tot întreg, prin antrenarea obligatorie în muncă a întregului cor.

În felul acesta va fi descifrată o parte întreagă a lucrării; ea se cîntă de 2—3 ori cu întreg corul. Munca primei faze este însoțită de indicații și explicații necesare, exprimate precis și pe scurt: vorba multă se reflectă dăunător asupra atenției corului. Aceasta nu înseamnă, nicidecum, că trebuie să trecem cu vederea greșelile observate; ele trebuie corectate pentru ca să nu se înrădăcineze.

Prin aceeași metodă de varietate se realizează și partea a doua a lucrării. Nu trebuie să menținem totdeauna aceeași ordine în alegerea partidelor corale pentru descifrarea fragmentului. În stabilirea ordinei trebuie să ne conducem după structura lucrării sau, mai precis, după planul de construcție al fiecărui fragment. Dacă fragmentul, prin construcția sa, nu poate fi împărțit în planuri diferite, atunci dirijorul, în primul rînd, îl descifrează cu acele partide corale care pînă atunci au lucrat mai puțin decît celelalte, iar pentru prima asamblare va întrebuința mai întîi acele partide care sînt înrudite prin structura muzicală.

Metoda descifrării generale multilaterală a lucrării cere de la dirijor o mare ingeniozitate, rapiditate, inventivitate, vioiciune. Pentru aceasta este necesară o cunoaştere amănunţită a partiturii. Corul e necesar să vadă şi să audă cum din fragmente mici creşte ceva mare, clarificîndu-se şi definindu-se treptat. Aceasta pasionează corul care este gata să execute indicaţiile dirijorului.

Terminînd descifrarea părţii a doua a lucrării, dirijorul trece de două-trei ori cele două părţi, cu întreg corul, şi corectează în partide separate greşelile observate, nedîndu-le posibilitate să se înrădăcineze. Aceste corectări le face treptat: corectînd, de exemplu, o greşeală a partidei de alto, el propune întregului cor să cînte fragmentul corectat, urmărind cu atenţie altistele; corectînd greşeala basului, în alt fragment, el execută şi acest fragment cu participarea întregului cor etc. După toate aceste corectări cele două părţi ale lucrării se cîntă cu întreg corul de cîteva ori, iar fiecare repetare este neapărat precedată de indicaţii concrete.

Cînd descifrarea variată a lucrării este dusă pînă la capăt, începe repetarea ei în întregime cu indicaţiile prealabile în ceea ce priveşte unitatea ei generală şi îndepărtarea greşelilor observate.

Cu aceasta se termină prima fază a perioadei pe care o cercetăm.

Cea de-a doua fază a perioadei principale de lucru asupra cîntecului are ca prim scop crearea acordajului. De aceea dirijorul vorbeşte, în prealabil, corului despre acordaj (p. I, cap. IV) şi explică necesitatea studierii lui amănunţite. Atrăgînd atenţia cîntăreţilor asupra mijloacelor de intonare a intervalelor, el propune să se însuşească temeinic următoarele:

a) intervalele mari cer lărgirea unilaterală;
b) cele mici — strîngere unilaterală;
c) cele mărite — lărgire bilaterală;
d) cele micşorate — strîngere bilaterală;
e) cele perfecte nu cer nici lărgire, nici strîngere.

Toate acestea se întăresc prin exerciţii de cîntare a intervalelor. În acelaşi timp dirijorul face cunoscute corului cele patru însemnări ale acordajului vertical-armonic: însemnarea spre ridicare (↑), spre coborîre (↓), însemnarea stabilităţii (→), „săgeata minorului" (↑̲) şi-i învaţă pe cîntăreţi să le scrie corect, precis şi clar în ştime.

Aceste comunicări şi exerciţii prealabile sînt suficiente pentru a începe munca asupra lucrării.

Cea de-a doua fază, munca asupra lucrării, începe prin aceea că dirijorul dictează însemnările pentru prima parte a lucrării, măsură cu măsură, tuturor partidelor corale, iar cîntăreţii desemnaţi pentru aceasta le notează în ştime. Metoda de lucru trebuie să fie tot aşa de variată ca şi la început, dar pe scară mai largă: trebuie luate deodată propoziţii şi chiar perioade.

Deprinderea de a ridica sunetul indicat de o săgeată suitoare, de a-l coborî puţin la cea coborîtoare, de a-l duce pe o linie dreaptă, la indicaţia stabilităţii, se capătă de către corişti, după cum am mai remarcat, destul de greu. Depunînd toate străduinţele, cîntăreţii nu

ating adesea rezultatul dorit, înlocuind ridicarea sunetului cu întărirea lui, iar coborîrea cu diminuarea lui. Dirijorul trebuie să explice perseverent cîntăreților că a ridica sunetul nu înseamnă a-l întări și că a-l coborî nu înseamnă a-l diminua.

Primul stadiu de realizare a acordajului, trebuie să fie controlat pe nuanța fixă de p. Această nuanță nu cere nici creștere, nici descreștere, lucruri care împiedică reglarea înălțimii sunetului. Neîngrijindu-se deocamdată de ritmică, dirijorul trebuie să mențină corul pe acorduri încă neacordate, dînd posibilitate cîntăreților să le audă mai mult timp pentru a le acorda mai bine. Neavînd o deprindere temeinică de a dispune de înălțimea sunetului, cîntăreții, la început, cu toate că depun eforturi pentru ridicarea sau coborîrea sunetului în locurile necesare, aceste eforturi sînt neînsemnate și de aceea și insuficiente.

Este necesar să stimulăm și să explicăm cîntăreților în ce constă greșelile făcute de ei. Însă dirijorul nu trebuie să fie de la început prea exigent în cerințe, să nu se oprească prea mult pe un loc, deoarece aceste opriri lungi vor produce plictiseală.

După ce corul a înscris semnele dictate în prima parte a lucrării, dirijorul trece primul fragment cu fiecare partidă în parte, urmărind ca toate însemnările să fie îndeplinite întocmai. Controlînd acordajul fragmentului la fiecare partidă corală în parte, el reunește toate partidele și cîntă fragmentul cu întreg corul.

În aceeași ordine se studiază și al doilea fragment al lucrării și se leagă cu primul etc.

Studiind cu succes prima parte a lucrării, dirijorul va putea să vadă clar că munca făcută, care la început părea foarte grea și seacă, va da drept rezultat acordajul și frumusețea sonorității.

Partea a doua a lucrării se înseamnă și se studiază după modelul primei părți legîndu-se de ea. După studierea părții a treia se leagă toată lucrarea. Tot corul o cîntă în întregime de 2—3 ori. Munca în cea de-a doua fază a perioadei principale se desfășoară în cea mai mare parte fără pian, deoarece susținerea lui permanentă lipsește acordul coral de independență și stabilitate și — ce e mai principal — nu se poate controla acordajul natural prin cel temperat.

Ne-am obișnuit cu acordajul temperat și auzul nostru, oarecum abrutizat sub influența lui, și-a pierdut subtilitatea acordajului. Repetînd cu ajutorul „pianului" cu un cor care are un acordaj natural fin și precis, falsul, reieșit din amestecul acestor două acordaje care diferă, va fi destul de perceptibil. Acest fals va deprinde corul cu o cîntare inexactă. Strict vorbind, pianul trebuie să fie folosit numai în prima fază a perioadei principale, adică la descifrarea generală a lucrării. În faza a doua, la realizarea acordajului, pianul este cu desăvîrșire inaplicabil. De faza a treia nici nu se poate vorbi. Acolo nici nu va fi nevoie de el, deoarece lucrarea va fi pînă atunci însușită definitiv de cor. Chiar în prima fază folosirea pianului trebuie să fie foarte moderată: pianul nu trebuie să fie nici acolo pe primul plan, el nu trebuie să conducă corul, ci numai să-l ajute în locuri mai grele.

În munca cu corul se folosește cîteodată și vioara, și nu e rău, este însă recomandabilă numai în cazul cînd nu avem pian, deoarece vioara conduce numai linia melodică și ocupă în același timp ambele mîini ale dirijorului.

Trebuie să spunem că aici este vorba de corul fără acompaniament, corul a cappella, căruia îi este dedicată această carte.

Pentru execuția lucrărilor corale, scrise cu acompaniament de pian, nu este nevoie de subtilitate deosebită în pregătirea corului. Acompaniat de pian sau, și mai mult, de orchestră, corul nu poate reda acele frumuseți deosebite ale sonorității care se realizează cîntînd a cappella. În concertele cu orchestră, la executarea lucrărilor mari (oratorii, cantate etc.) care cer participarea forțelor corale, ce-i drept, corului i se oferă rolul principal și cerințele sînt aceleași ca și față de un solist interpret. Însă oricare ar fi aceste cerințe, corul care a trecut prin școala cîntării a cappella, deținînd prin aceasta toate subtilitățile artei corale, le va satisface pe de-a-ntregul. Iată de ce nu vom vorbi despre interpretările cu acompaniament. Remarcăm că în aceste cazuri nuanțele trebuie să fie cu o treaptă sau două mai puternice ca de obicei și în felul acesta sonoritatea corală se va apropia de nivelul sonorității instrumentale.

Sarcina celei de-a 3-a faze a perioadei principale constă în lucrarea nuanțelor necesare. Dirijorul iarăși trebuie să vorbească coriștilor, în prealabil, despre importanța nuanțelor, despre dicție, despre respirație și stabilirea tempoului (vezi cap. V—VI, partea I).

După aceasta dirijorul dictează pentru însemnarea în știme acele nuanțe pe care el le-a însemnat în partitură în timpul analizării ei amănunțite. Apoi alege din lucrare cîteva fragmente cu nuanța fixă de *p*, pe care le exersează cu corul creînd un sunet încet, moale și ușor neîngrijindu-se, deocamdată, de conținutul interior al nuanțelor, adică nedîndu-le acea expresie pe care ele o vor deține în viitor. Lucrînd asupra nuanțelor, dirijorul nu trebuie să scape din vedere că în ansamblu și acordai, realizate în prealabil, se pot strecura greșeli care trebuie imediat înlăturate. Cînd sarcina de a realiza în *p* un sunet ușor neîncordat, și chiar un oarecare falset al sunetului, mai ales în registrele înalte, a fost îndeplinită, dirijorul trece la fragmente cu nuanța fixă de *f* și lucrează sunetul puternic, masiv, de bună calitate. Trecerea aceasta este bruscă dar folositoare pentru cor ; corul numai atunci va înțelege pe deplin un *p* liniștit și senin, cînd va simți contrastul de forță și putere al *f*-ului.

Exersînd corul pe nuanțe fixe, dirijorul dictează și semnele respirației. Aceste semne cîntăreții le notează în știme. În ceea ce privește respirația sînt de rezolvat următoarele două probleme : 1) să se ia respirația necesară la timp și împreună și 2) să o folosească corect și economic. Fiind sprijinul sunetului muzical, respirația este un factor important în realizarea nuanțelor. Nu mai puțină importanță pentru desăvîrșirea nuanțelor o are dicția, o pronunțare precisă, clară a cuvintelor. Dicția face *forte*-le strălucitor, *piano*-ul gingaș și dulce în funcție de dozaj.

Regulile de obținere ale dicțiunii le-am expus mai sus (vezi p. I, cap. V).

În știme toate îmbinările grele ale consoanelor și terminațiilor cuvintelor care cer o pronunțare precisă se subliniază cu liniuțe duble, după indicațiile dirijorului, pentru ca, în timpul execuției, să li se acorde o atenție deosebită. Pentru exerciții se lucrează cîteva fragmente cu nuanța *f* și apoi cîteva cu nuanța *p*. În fragmentul cu nuanța de *f* trebuie să urmărim ca terminațiile și consoanele să se pronunțe exagerat de subliniate ; în *p* să urmărim o legătură lină a silabelor, o subliniere moale și neaccentuată a consoanelor și terminațiilor cuvintelor. După aceasta dirijorul va trece la nuanța fixă de mf. Nuanța aceasta nu e grea și corul și-o însușește repede. Dacă în lucrare se întîlnesc fragmente cu nuanțe fixe de pp și ff, atunci și acestea trebuie lucrate separat, neinsistîndu-se deocamdată la definitivarea lor, avînd în vedere marea lor greutate.

Lucrînd toate fragmentele principale cu nuanțe fixe, dirijorul trece la fragmentele cu nuanțe mobile. Aceste nuanțe sînt mai grele și mai complicate decît cele fixe. De aceea dirijorul trebuie să vorbească pe scurt despre rolul și însemnătatea lor. Rolul exterior al nuanțelor mobile constă în trecerea sonorității corale dintr-o nuanță în alta. Sensul lor constă în exprimarea creșterii *(cresc.)* sau liniștirii *(dim.)*. Trebuie să subliniem în mod deosebit că nuanța mobilă se compune din două elemente : cel dinamic (de forță) și cel agogic (de mișcare). Un crescendo mai mult sau mai puțin prelungit, pe măsura creșterii sunetului, trebuie însoțit de o oarecare accelerare a tempoului [1]. Fără această accelerare *cresc.* va fi greoi și nu va fi impetuos. Dirijorul explică în același timp că el va indica *cresc.* cu o lărgire și accelerare a gesturilor. Paralel cu mersul *cresc.* dicția trebuie să devină treptat din ce în ce mai subliniată. Diminuendo prelungit, pe măsura slăbirii sunetului, trebuie să fie însoțit de o oarecare încetinire a tempoului, altfel nu va produce impresia de liniștire. Dirijorul indică *dim.* prin strîngerea și încetinirea gesturilor. O dată cu mersul *dim.* dicția trebuie să se înmoaie treptat și în regiunile de piano să devină maxim de dulce.

În *cresc.* trebuie să ne ferim de salturi bruște, iar în *dim.* de prăbușiri de forța sunetului. Cea mai grea problemă a execuției nuanțelor mobile este crearea gradării treptate. În *cresc.* trebuie să urmărim dezvoltarea treptată a sunetului și a mișcării, iar în *dim.* o treptată micșorare a lor. O dată cu aceasta trebuie să aibă loc o deosebită ascuțire a simțului de ansamblu pentru ca toate partidele corale să crească sunetul și să accelereze mișcarea în egală măsură în *cresc.* și, invers, să diminueze sunetul și să încetinească mișcarea în egală măsură în *dim.*

După explicațiile necesare, dirijorul prelucrează cu corul fragmente din lucrare care are nuanța de *cresc.*, îngrijindu-se de gradajul treptat, de echilibru și de accelerare.

---

[1] Reamintim observația noastră făcută la această afirmație a lui P. G. Cesnokov, vezi pag. (87).

Gradajul treptat al creşterii va reuşi pe deplin numai atunci cînd corul, simţind precis şi punctul de plecare *(p)* şi punctul final *(f)* va simţi — în timp — toată calea pe care urmează s-o străbată.

Echilibru în creşterea sunetului se realizează de către toate partidele corale prin aceea că nici una din ele nu se reliefează în procesul creşterii ci împreună, egal şi echilibrat întăresc sunetul, urmărind cu atenţie pe dirijor şi ascultîndu-se cu mare atenţie una pe alta.

Accelerarea tempoului — acest element agogic al *cresc.* — îl înviorează, îl face uşor şi impetuos. Dirijorul să acorde accelerării o deosebită atenţie, deoarece schimbarea de tempo se realizează în cor cu greutate.

Lucrînd toate fragmentele în care nuanţa de *cresc.* este mai mult sau mai puţin clar exprimată, dirijorul leagă pe fiecare cu fragmentul precedent care are nuanţa de *p* şi cu cel care-l urmează. În felul acesta fragmentul cu nuanţa *cresc.* se plasează în mijloc între cele două fragmente cu diferite intensităţi de sunet. Executînd cele trei fragmente legate, dirijorul va demonstra în mod vizibil caracterul, rolul şi necesitatea *cresc.* ca nuanţă care trece sonoritatea corală din regiunea *p* în regiunea *f*.

Fragmentele cu nuanţe *dim.* se lucrează cu aceeaşi metodă, ca şi cele cu nuanţa de *cresc.*, însă în sens invers. Este necesară aceeaşi gradare treptată, aceeaşi înţelegere între partide şi acelaşi echilibru, însă în diminuare ; aceeaşi schimbare de tempo, însă în sens de încetinire. Va fi aplicată aceeaşi metodă de legătură a fiecărui fragment nuanţat cu *dim.* cu fragmentul precedent care are nuanţă puternică şi fragmentul următor cu nuanţă mai slabă.

În felul acesta lucrarea tuturor nuanţelor mobile, în parte, şi legarea lor cu cele fixe va cuprinde, prin ea, aproape toată compoziţia. Restul fragmentelor secundare şi cele exprimate mai puţin viu din compoziţie, vor fi lucrate, în ceea ce priveşte nuanţele, repede şi cu succes.

Cu aceasta se termină munca fazei a treia, însă munca întregii perioade principale în genere nu este încă terminată. Ne stă în faţă legarea tuturor părţilor lucrate. Contopind şi echilibrînd reciproc aceste părţi, dirijorul pune pe fiecare din ele la locul destinat. Făcînd aceasta, nu trebuie să ne zgîrcim însă la repetări, iar acest lucru trebuie făcut întotdeauna cu un scop general sau parţial, pentru ca sensul şi scopul fiecărei repetări să fie clar corului. Aici se stabileşte definitiv tempoul general al lucrării, tempourile fiecărei părţi şi se dau toate indicaţiile în ceea ce priveşte tempoul. Problemele următoare şi importante constau în a explica corului schema generală a nuanţelor. Dirijorul trebuie să arate corului tot ceea ce priveşte nuanţarea lucrării.

Cu această muncă se termină şi etapa principală. Creşterea treptată a interesului, cunoaşterea din ce în ce mai amănunţită a lucrării, îndepărtează posibilitatea apariţiei în cor a sentimentului de greutate şi de plictiseală. În toate fazele munca merge viu şi uşor, numai dacă

dirijorul dă dovadă de inventivitate necesară, nu se oprește prea mult asupra vreunui amănunt oarecare și nu reține corul pe loc fără rost.

Îndeplinind cu succes și terminînd munca etapei principale vom simți că din punct de vedere al laturii exterioare toate cele necesare au fost realizate. De aceea lucrarea trebuie lăsată de o parte pentru o oarecare vreme, pentru ca să nu plictisească și să-și piardă prospețimea. În afară de aceasta, poate să fie întemeiată și acea părere răspîndită printre dirijori, că o piesă însușită și lăsată la o parte pentru un oarecare timp se cristalizează oarecum pentru dirijor și mai ales pentru cor. De aceea piesa lucrată în etapa principală poate fi pusă de o parte și noi putem trece la munca asupra celorlalte lucrări propuse.

*
* *

Perioada artistică pune problema de a scoate, de a dezvălui conținutul artistic interior al lucrării. În această perioadă sînt două faze: 1) însușirea și dezvăluirea conținutului interior al lucrării și a sentimentelor întruchipate în ea; 2) redarea lor în interpretare.

În prima fază, ca material pentru lucru, ne folosim de textul literar al lucrării. În el căutăm ideea principală a poetului și sentimentele care l-au emoționat. În faza a doua ne adresăm compozitorului care a întruchipat aceste gînduri și sentimente în muzică.

Din îmbinarea acestor două elemente ale lucrării cercetate separat reiese acel conținut artistic interior, pe care dirijorul îl redă în procesul interpretării artistice.

Problemele primei faze ale perioadei artistice sînt:

1) învățarea textului fără muzică. După lucrarea compoziției în perioada principală, dirijorul sustrage atenția corului de la muzică și o concentrează asupra textului care trebuie învățat pe dinafară. Făcînd aceasta nu trebuie să ne ținem de ritmul muzicii care, adesea, nu corespunde cu ritmul versului, ci trebuie, pentru un timp „să uităm" muzica și să tratăm textul ca o operă literar-artistică independentă. Făcînd lectura textului, individual, pe grupe sau cu corul întreg, dirijorul cere îndeplinirea tuturor regulilor dicției. Învățarea textului pe dinafară nu constituie o greutate deosebită; în mod mecanic el a și fost însușit în perioada principală. Dirijorul alege metoda învățării textului după cum crede de cuviință că e mai bine. Din partea noastră, noi recomandăm metoda pe fragmente: învățarea versului cu vers, strofă cu strofă etc.

2) dezvăluirea și prezentarea clară a imaginilor, tablourilor, mișcărilor și acțiunilor descrise de text.

În anexa nr. 3 dăm exemplu de analiză a textului. Ca material pentru această analiză ne servim de lucrarea lui A. S. Arenski „Anciarul" scrisă pe textul poeziei cu același titlu de A. S. Pușkin.

3) clarificarea atitudinii noastre față de imaginile, tablourile, mișcările și acțiunile care sînt zugrăvite de poet.

Ce a vrut să spună poetul în poezia sa? În ce constă ideea lui principală? Unde este centrul de greutate? Nepătrunzînd acestea nu vom înțelege nici sentimentele poetului.

Să plece spre Anciar un om,
Poruncitor un om îi spuse

L-a trimis după venin, știind că numai o atingere a acestui pom este mortală. Stăpînirea omului de către om — aceasta este tema genialei poezii a lui A. S. Pușkin. Să citim poezia și pornind de la această idee principală vom simți clar gîndurile și sentimentele care l-au frămîntat pe autor.

Tablourile și imaginile poeziei, din punct de vedere al ideii ei principale, le putem interpreta aproximativ așa: pustiul este lumea, universul, anciarul este otrava care otrăvește tot ce se atinge de el — este moartea; neînvinsul e tiranul învestit cu puterea deplină; robul reprezintă pe cei subjugați de tiranul stăpîn. Cu această interpretare ne devin clare și atitudinile față de imaginile poeziei: numai robul trezește în noi simpatie și compătimire, ca victimă a tiraniei; restul — întunericul, răul, violența — nasc în noi proteste.

Dirijorul expune și explică corului aceste idei și concluzii, pentru a trezi în el o atitudine corespunzătoare cu conținutul textului, față de imaginile zugrăvite în poezie.

4) găsirea sentimentului necesar pentru exprimarea ideii principale a poeziei.

Atitudinea stabilită față de imaginile zugrăvite în poezie va trezi inevitabil în cîntăreț acele sentimente care vor da interpretării expresia necesară.

Observație. Interpretul găsește sentimente de exprimare numai atunci cînd, cu o deplină claritate, se stabilește atitudinea lui față de imaginile, tablourile, mișcările și acțiunile exprimate în text.

A doua fază a perioadei artistice are ca scop să răspundă la următoarele întrebări:

a) în ce măsură muzica, prin conținutul ei, corespunde conținutului versurilor, adică în ce măsură ea îl exprimă;

b) dacă în exprimarea conținutului au loc contradicții între compozitor și poet, atunci de ce caracter sînt ele — tehnic sau principial;

c) cum trebuie să îmbini și să transformi exprimarea literar-muzicală a conținutului în interpretarea artistică.

Prima interpretare o vom soluționa prin confruntarea versurilor analizate cu muzica.

Contradicții între compozitor și poet pot fi și în tratarea imaginilor și de ordin tehnic. Compozitorul poate să exprime oarecum altfel din punct de vedere tehnic gîndurile și sentimentele poetului, dar va exprima aceleași sentimente și nu altele. Dirijorului nu-i va fi greu să găsească acele legături psihologice și de sens care vor apropia aceste două momente contradictorii. Dacă însă această con-

tradicție este atît de mare, încît nu se pot găsi acele legături, atunci ea devine o contradicție principială. O astfel de lucrare nu poate fi considerată o lucrare artistică și de aceea n-ar trebui să ne ocupăm de ea, chiar dacă muzica sau versurile luate separat, sînt bune.

Divergențe tehnice între compozitor și poet se întîlnesc și în „Anciar", iar acest lucru se vede în analiza amănunțită pe care o dăm în anexa nr. 3.

Această analiză arată că atitudinile noastre care s-au format în legătură cu creațiile poetului și compozitorului ne vor sugera acele sentimente necesare pentru interpretarea artistică, întrebuințînd cu aceasta toate mijloacele tehnice pe care le avem la îndemînă.

Compoziția lucrată în perioada tehnică și artistică este pregătită în felul acesta pentru perioada generală finală.

În ceea ce privește ordinea lucrului, paralel asupra mai multor compoziții, trebuie să remarcăm că programul compus din șase compoziții poate să fie redus la trei sau chiar la două piese.

Iar munca de învățare a acestora trebuie să fie combinată astfel încît fiecare lucrare, trecută prin toate fazele principale, să fie pentru una-două săptămîni scoasă din lucru.

Sistemul de lucru propus de noi poate părea, la prima vedere, complicat și greoi. În realitate însă acest sistem reduce timpul folosit pentru muncă, mai ales în cazul învățării pieselor de mare greutate.

Perioada generală finală începe atunci cînd dirijorul se va convinge că tot programul este însușit pe deplin din punct de vedere tehnic și artistic. Această perioadă finisează toată munca făcută pînă acum, desăvîrșind interpretarea lucrării pînă la limitele posibile.

Programul pregătit în primele două perioade se desăvîrșește în perioada generală în întregime. În această perioadă toate greutățile tehnice sînt ușor de executat și nimic nu va împiedica manifestarea și realizarea intențiilor artistice ale dirijorului.

La terminarea lucrului perioadei generale, corul este pregătit pe deplin pentru o ieșire deschisă în public.

ANEXE

I. „ZORILE ZILEI"

de P. CESNOKOV

Pornind la studierea exemplului de analiză de mai jos este necesar să facem cunoștință amănunțită cu muzica acestei lucrări în primul rînd după reducția de pian [1] și apoi după partitura corală. După aceea să citim cu atenție toate explicațiile confruntîndu-le cu însemnările și indicațiile din partitură [2].

Lucrarea analizată de noi este scrisă în forma tripartită. Prima parte se termină în măsura 19 ; a doua parte, începînd din măsura 19, durează pînă la mijlocul măsurii 44. De la sfîrșitul măsurii 44 începe partea a III-lea. Sfîrșitul părții a doua și începutul părții a treia sînt clar și precis exprimate. Nu se poate spune același lucru și despre sfîrșitul primei părți : se poate crea impresia că ea se termină în măsura a zecea. Socotim ca sfîrșit al primei părți jumătatea măsurii a 19-a, bazîndu-ne pe următoarele trei indicii : a) în măsura 18 și 19 se află cadența perfectă a tonalității principale (sol major), ceea ce indică închiderea unei părți muzicale ; b) primele 18 măsuri și jumătate reprezintă forma binară necesară pentru partea finală a lucrării, mai ales pentru partea întîi ; c) corespunzător cerințelor generale ale formei muzicale, în partea de mijloc trebuie evitată tonalitatea principală de dominantă din prima și a treia parte ; acest lucru îl vom observa din măsurile 19—44 inclusiv. Îmbinarea acestor trei indicii ne convinge de faptul că sfîrșitul primei părți și începutul părții a doua sînt în măsura a 19-a.

Analizînd prima parte a compoziției vedem că ea se compune din două perioade cu fraze intermediare între ele, a doua perioadă sfîrșindu-se printr-o cadență perfectă.

Prima perioadă (măsurile 1—6) se compune din două fraze simetrice (măsurile 1—3 și 4—6) care se termină cu cadențe imperfecte. Fraza ce urmează (măsurile 7—10) o raportăm tot la prima perioadă ca frază conclusivă, conducîndu-ne după următoarele considerații :

[1] Lucrarea este scrisă pentru cor mixt a cappella. Pianul este adăugat pentru ușurarea cunoașterii partiturii (N. A.).

[2] În partitură, la partida de sopran, sînt însemnate nuanțele motivelor ; între partidele de alto și tenori sînt însemnate nuanțele generale ale lucrării (N. A.).

ZORILE ZILEI

K. Grebenski

P. Cesnokov. Op. 28, Nr.

Partea întîia

P - e - r - i - o - a - d - a

P - r - o - p - o - z - i - ț - i - u - n - e - a

F - r - a - z - a + F - r - a - z - a

dim. - MOTIV + dim - MOTIV dim. - MOTIV + MOTIV - MIXT

SOL - MAJ.

S. A. T. B.

Zo - ri - le zi - lei li - ne rā - sar

Zo - ri - le zi - lei li - ne rā - sar

1. 2. 3.

Partea întîia

î - n - t - î - i - a

+ P r o p o z i ț i u n e a SECUNDARĂ +

F - r - a - z - a + F - r - a - z - a F -

dim. - MOT. + dim. - MOT dim. - MOTIV + MOTIV - MIXT

La - cul mai doar - me ca un cleș - tar

La - cul mai doar - me ca un cleș - tar

MOTIV Va - luri

CADENTA

4. 5. 6.

Partea întîia

Propoziția secundară de încheiere a primei perioade

r - a - z - a + F r - a

MOTIV - MIXT + MOTIV - MIXT MOT.

Va - luri n-or tul - bu - ra li - nis -

n-or tul - bu - ra li - nis -

Cadență plagală

7. 8. 9.

Partea întîia

P e r i o a d a

Propoziția

- z - a F - r - a - z - a F -

MIXT MOTIV - MIXT cresc. M MOTIV - MIXT MOTIV -

- tea. Nu - mai stu - fu - i u - şor fos - ni - tor De de -

- tea fos - ni - tor

PE PEDALĂ

10. 11. 12.

Partea întîia

a doua

principală

- z - a

Pro -

F -

MIXT + dim - MOT MOTIV MIXT dim - MOT +

mf

- par - te s-a - u - de un cor cînd și

f mf p mf

p

de de - par-te s-a - u - de un cor, un cor

Cadența

13. 14. 15.

Partea întîia

pozițiunea secundară

- r - a - z - a

Frază repetată

dim - MOT. cresc - MOT. dim - MOT. + dim - M. + cresc - MOTIV

mf mf mf

cînd, pești mai sar

mf (Nuanța fixă)

cînd și cînd, pești mai sar

16 17

Partea întîia
Perioada II.
F - r - a - z - a
+ MOTIV MIXT

Partea dova
Primul episod (perioadă)
Propozitiunea
F - r - a - z -
cresc - MOT. + MOTIV -

Și-a - dorm iar Cer-curi mici se des-fac tot mai

Și-a - dorm iar

18. 19. 20.

partea dova principală
- a + F - r - a - z - a
MIXT
MOTIV MIXT
MOTIV -

larg Și în mal ples-că - ind se tot

Și în mal ples - că - ind se tot

MOTIV MIXT + MOTIV MIXT

21. 22. 23.

partea doua

Propozitiune

F - r - a - z - a

MIXT

MOTIV MIXT + MOTIV MIXT

sparg Stri-gă bu - ha-n frun - zar

Stri-gă bu- ha-n frun - zar

24 25. 26.

partea doua

secundară

F - r - a - z - a

Episod II (perioadă) care s-a alcătu-

Propozitiune neformată

F - r - a -

cresc · MOTIV MOTIV

Noap - te-i doar !

De de - par-te pe-al

Noap - te-i doar ! De de - par

MOTIV MIXT

27 28 29.

partea doua

-it din trei fraze.

din cauza lipsei cadentei

- z - a

MIXT + MOTIV MIXT

F - r - a - z - a

MOT MIXT MOT MIXT MOT.

mf

a - pei cris-tal ca o stea se-o-glin-deș-te în

te pe-ala - pei cris-tal se-o-

+ MOT. MIXT + MOTIV MIXT +

30. 31.

partea doua

MIXT

F - r - a - z - a

MOTIV MIXT MOT MIXT

mf

Ca un ochi cli - pi - tor

val, mf

- glin-deș - te-n val ca un ochi cli-pi-tor

MOT. MIXT MOT MIXT dim. MOTIV + dim. MOTIV

32. 33. 34.

partea doua

Episod 3 (perioadă)

F - r - a - z - a

F - r - a - z - e

MOTIV MIXT + MOTIV e

mf mf p

un foc - șor Mai sfi - os pe cer ste-le lu-

mf p

un foc - șor, un foc-șor sfi - os lu-

dim. MOTIV + MOT.

p cresc. MOT

partea doua

- a MIXT

F - r - a - z - a

MOTIV MIXT + cresc - MOT.

F -

p mf mf

- cesc Că-tre tris-tul meu su- flet vor- besc Gind cu

mf

- cesc su - flet ii vor- besc

MIXT dim. MOTIV cresc - MOT.

lu- cesc ii vor- besc

p cresc. - M. p cresc. - MOT

partea doua

Part. a
P - a -
Pro -
F - r - a -
MOTIV

+ F - r - a - z - a

noap - tea de-a- cu mi te du Su-flet

noap-tea de-a- cu mi te du Su-flet

41. 42. 43. 44.

partea III
- r - i - o - a - d - a
- pozitiune principală
- z - - - - - - - - - - - - - - a

MIXT + MOTIV MIXT + F - r - a - MOTIV

drag dă o - dih - nei pri - nos Și as-

drag dă o - dih - nei pri - nos Și as-

Cadenta

45. 46.

partea III

Propoz. secundară

-z - - - - - a | F - r - a -

MIXT | MOTIV MIXT | MOTIV MIXT | MO-

mf p mf

-cul - tă și tu ce fru - mos, Cîn-tă-n i - ni - ma

mf p mf p

-cul - tă și tu ce fru - mos MOTIV MIXT MOT.

p Cîn - tă-n i - ni - ma

CADENȚA

47. 48. 49.

partea III

-z - - a | F - r - a - z - a

TIV MIXT

p p p

mea Li - niș - tea.

p p (Nuanță fixă)

mea MIXT Li - niș - tea.

CADENȚA

50. 51. 52.

a) Cvinta mărită în cadența perioadei (la diez la sopran în măsura a cincea) cere cu insistență o frază conclusivă suplimentară; prin conținutul textului această frază suplimentară aderă la perioada precedentă și nu la perioada muzicală ce urmează; b) fraza analizată se termină cu o propoziție caracteristică cu o nuanță fixă care nu poate fi împărțită pe motive: propozițiile cu acest caracter, în diferite variante, se vor întîlni în concluzii asemănătoare de-a lungul întregii compoziții.

Fraza principală a primei perioade se compune din două propoziții, fiecare dintre ele conținînd cîte două motive: nuanțarea motivelor acestor propoziții am analizat-o luîndu-le ca exemple separate și de aceea n-o să ne oprim asupra ei. A doua frază (secundară), și după propoziție, și după motive, și după nuanțarea lor este construită la fel ca prima. Prima propoziție (m 4) are două motive ale căror nuanțe se contopesc în nuanța unică a propoziției. A doua propoziție se compune din două motive independente care nu creează o nuanță unică a propoziției și care păstrează fiecare nuanțarea sa. În fraza conclusivă (de codă) a primei perioade, nuanța principală (primul plan) o are partida de baritoni care conduce desenul melodic. De aceea prima propoziție în partida de baritoni este nuanțată separat.

Nuanțele ambelor propoziții ale acestei fraze merită o atenție deosebită. În prima propoziție (măsurile 7—8) la partidele din planul doi ne întîlnim cu acea particularitate de nuanțe care trebuie numită „culme trunchiată". Nuanța unică a propoziției (cresc.) nu se dezvoltă pînă la sfîrșit, ci are pe culme aceeași nuanță ușoară ca și la început. Aceasta este condiționată de descendența motivelor în partida primului plan — în partida de baritoni; al doilea motiv al acestei partide, fiind descendent, nu trebuie să aibă pe culme o nuanță mai mare decît *p*, deoarece primul motiv a avut *mf*. De aceea partidele planului doi, a căror culme coincide cu culmea motivului doi a baritonilor, dezvoltînd crescendo-ul lor, trebuie să le „truncheze" pentru ca să nu iasă din ansamblu acoperind cu ele primul plan. Această particularitate de nuanțe — trunchierea culmei nuanței mobile —, exprimată abia vizibil aici, se întîlnește uneori și pe scară mult mai largă.

Propoziția a doua (măsurile 9—10) ne atrage atenția prin neîmpărțirea ei în motive și imobilitatea nuanței. Împărțirea formală a acestei propoziții este posibilă, fapt pe care-l oglindim în analiză punînd în paranteză nuanțele mobile. Însă prezența unui singur cuvînt în text și a unui singur accent logic ne lipsesc de posibilitatea împărțirii efective a propoziției în motive. Prin aceasta integritatea organică a propoziției din compoziție cu conținutul și atmosfera textului, corespunzătoare, determină nuanța fixă *(p)*.

Observație. Socotim necesar să facem o rezervă: toată perioada întîi poate fi privită ca și cum ar fi compusă din trei fraze de egală însemnătate. Esența analizei nu se schimbă chiar dacă vom socoti fraza conclusivă absolut de egală însemnătate cu cele două dinainte.

Analizînd perioada întîi, am mers pe cale analitică, adică luăm o perioadă, o divizăm pe fraze, frazele în propoziții și propozițiile

în motive. În felul acesta am mers de la mare la mic. Alături de această metodă vom aplica și calea sintetică, adică vom merge de la mic la mare. De această a doua cale ne vom folosi pentru cercetarea perioadei a doua din partea întîi (măsurile 10—19). În felul acesta ne vom convinge în mod evident că cercetarea detaliată a unei compoziții corale nu trebuie să fie făcută întotdeauna în mod obligatoriu, numai pe o singură cale sau numai cu o singură metodă, ci, la fiecare caz în parte, trebuie aplicată acea metodă care, corespunzător structurii generale a lucrării, va fi mai potrivită. În propozițiile muzicale ale frazei principale (măsurile 10—15) din perioada a doua descoperim ceva nou, în comparație cu structura propozițiilor primei perioade și anume o componență a propoziției din trei motive:

„Numai stufu-i ușor foșnitor".

Cu toată prezența celor trei motive, această propoziție nu poate fi privită ca o frază muzicală deoarece nu are cadență. Poate fi o îndoială asupra celui de-al treilea motiv („ușor"), care s-ar putea contopi cu cel de-al treilea socotindu-i un submotiv suplimentar. Însă procedînd astfel am încălca legea echilibrului față de propoziția următoare, care are o și mai determinată exprimare a celor trei motive. Iată de ce acest motiv prin esență trebuie să-l socotim ca un motiv de sine stătător. Prin această condiție, în afară de echilibru, se realizează și o simetrie mai mare a ambelor propoziții în care motivele 2 și 3 contopesc în mod egal nuanțele lor cu nuanța unică a propoziției.

Aceste două motive complexe ne servesc ca exemplu de aplicare a regulilor nuanțării: motivele ale căror nuanțe se contopesc într-o nuanță unică a propoziției nu trebuie să fie despărțite prin respirație. În felul acesta, în prima propoziție, dacă va fi nevoie, e posibil să se ia respirația după cuvîntul „stuful", deoarece acesta este un motiv de sine stătător; respirația nu poate fi luată după „ușor", deoarece nuanța acestui motiv se contopește cu nuanța motivului următor și ar fi stricat unitatea propoziției. Tot așa și în propoziția a doua: după cuvîntul „de departe" respirația e posibilă, însă după cuvîntul „se aude", e imposibilă. Această regulă nu face parte din regulile principale ale nuanțării, însă nerespectarea ei dă naștere adesea la o frază imprecisă și inexactă.

În propozițiile analizate de noi mai este o particularitate asupra căreia trebuie să atragem atenția. În măsura 12 și 13, la bași și la tenori II, avem motive armonice susținătoare de planul II pe cuvintele „foșnitor" și „de departe". Aceste motive (cîteodată și propoziții) trebuie să fie executate în comparație cu planul I, cum s-ar spune „cu o nuanță mai jos". Astfel este însemnat și în partitură: „*p*", pe aceste două motive la bași și tenori, corespunde cu *mf* ale primului plan. Încălcarea acestei reguli lipsește interpretarea de perspectiva necesară, contopind planuri diferite ca însemnătate într-o singură suprafață dinamică.

Componența de trei motive, în cea de-a doua perioadă pe care am analizat-o, ne dă două propoziții corect simetric construite, care,

reunindu-se și terminîndu-se cu o cadență frigiană, constituie fraza principală. Fraza suplimentară, în comparație cu cea principală, este construită cu totul altfel. Lărgirea frazei principale (componența de trei motive a propozițiilor) atrage după sine, pentru păstrarea volumului general al perioadei, o strîngere corespunzătoare celei suplimentare, fapt care-l și observăm. Prima propoziție („zgomotos peștii sar") e formal subîmpărțită pe motive; de fapt nu se împarte deoarece prin relativitatea și mica importanță a timpilor tari (a culmilor) ele se prezintă mai curînd ca submotive. Din această cauză însemnăm numai nuanța fixă generală *(mf)* a întregii propoziții nuanțînd ușor prin accent (>) culmea ei. Repetarea primei propoziții de către partidele de bași și tenori nu prezintă prin sine o propoziție nouă. Propoziția analizată de noi, împreună cu cea următoare (m. 18—19), care are de asemenea o nuanță fixă generală *(p)* constituie fraza suplimentară care, legată de cea principală, creează a doua perioadă ce termină prima parte a compoziției.

În această primă parte avem un exemplu al celei mai simple forme muzicale compusă din două perioade, din care cea de-a doua se termină cu o cadență perfectă pe tonică. Avem aici o formă binară ca o parte componentă a întregii lucrări. O dată cu aceasta, analiza primei părți ne creează baza pentru aplicarea nuanțelor, atît fixe, cît și mobile. Pe baza analizei formei muzicale, în conformitate cu legarea motivelor nuanțate, în propoziții muzicale, fraze, perioade și, în sfîrșit, în partea terminată a lucrării, am avut posibilitatea să stabilim și schema generală a nuanțării.

În felul acesta am găsit nuanțele unice cele mai mici întruchipate în însăși structura lucrării. Nuanțe mai mici decît cele cuprinse în partea lucrării pe care o cercetăm nu pot fi redate, deoarece nu există element mai mic decît motivul care ne-a servit ca bază pentru schema de nuanțe elaborată.

Să trecem la partea a doua a lucrării. Construcția părții a doua, din punct de vedere al formei muzicale, este corectă:

a) ca mărime, această parte este ceva mai mare decît prima;
b) forma ei contrastează cu forma primei părți și
c) tonalitatea principală a lucrării lipsește în această parte.

Această parte a doua se compune din trei episoade construite, întrucîtva, după forma unei perioade nu tocmai obișnuite, dar simetrice și unitare din punct de vedere al conținutului.

Principala frază a primului episod (m. 20—24) se împarte în două propoziții simetrice dar construite diferit. Diferențierea construcției constă în perspectiva diferită: prima propoziție are un plan, cealaltă două. Unele îndoieli pot aduce sfîrșiturile propoziției („larg", „sparg") care, la prima vedere, seamănă cu diminuiendo-motive de sine stătătoare. Însă aceste sfîrșituri se unesc atît de strîns cu motivele precedente, încît nu am socotit că e posibil să le separăm și să privim propozițiile ca propoziții de trei motive, mai ales că propoziția frazei suplimentare are o compoziție de două motive.

Bazele nuanțării frazei analizate sînt atît de clare, încît necesitatea unor explicații amănunțite cade de la sine. Putem doar să arătăm că planul al doilea în cea de-a doua propoziție (S și A) în execuție trebuie să sune ceva mai încet decît primul plan (T și B). Nuanțarea primei propoziții de două motive din fraza suplimentară („Strigă buha-n frunzar") care are două planuri este la fel de clară. Particularitatea ei constă în colorit: ea cere un sunet aproape surd. Propoziția a doua a frazei suplimentare (măsurile 27—28) se subîmparte pe motive; această propoziție nu are cadență și, prin urmare, s-ar părea că nu dă perioadei o încheiere normală.

Nu trebuie însă să uităm că în toate trei perioadele părții a doua le analizăm, nu atît ca perioade de tip obișnuit, cît ca episoade mai mult sau mai puțin izolate. Construcția și conținutul tonal, textul, ritmic și de plan, al acestui al doilea episod, cu totul diferite de construcția primului episod, nu ne permite să-l contopim cu el. Bazîndu-ne pe aceasta, prima perioadă (m. 20—28) o socotim un episod de sine stătător, cu toate că sfîrșitul lui se contopește cu începutul celui de-al doilea episod.

Nuanțarea primului episod este clară din însemnările făcute în partitură. Episodul al doilea are două planuri pe toată întinderea sa: în prima frază, primul plan îl avem în partida de alto, iar în a doua frază la sopran. Această construcție trebuie să fie luată în seamă la nuanțare. Amănuntele nuanțării sînt clar indicate în partitură. Totuși, la nuanțarea episodului al doilea întîlnim cîteva particularități asupra cărora socotim necesar să ne oprim. Primul lucru care ne atrage atenția este construcția caracteristică a frazei principale care se manifestă prin lipsa cadenței (m. 32). Însă din punct de vedere al simetriei construcției nu observăm nici un fel de scăpări. Aceasta ne face să socotim drept frază primele două propoziții ale celui de-al doilea episod, iar episodul care se termină cu cadență perfectă, drept perioadă.

A doua particularitate nemaiîntîlnită pînă acum, este contopirea nuanțelor celor trei motive în nuanța unică a propoziției (m. 29—30, 30—32). În această contopire se remarcă un grad deosebit de adaptabilitate a motivelor.

În aceste cazuri este foarte important să găsim cele mai juste raporturi dinamice pentru evidențierea culmilor motivelor, deoarece numai printr-o mare precizie propoziția va fi executată corect și artistic. Al doilea plan (T și B), așa cum este indicat și în partitură, se execută cu nuanțarea corespunzătoare primului plan (vezi indicarea în partida de basi), însă cu o nuanță mai jos. Terminînd prima frază altistele cedează sopranelor primul plan, alăturîndu-se partidelor din planul doi (A, T, B) execută nuanțele indicate în partitura la partida de basi și nuanța fixă comună pentru toate partidele *(mf)*.

Prima frază (m. 36—40) a episodului al treilea (m. 36—44) nu are cadența ca și prima frază a episodului al doilea pe care l-am analizat. Însă din aceleași considerații, ca și în primul caz, îl socotim frază și tot episodul care se termină cu cadența perfectă perioadă (m. 43—44).

Prima frază a episodului al treilea se împarte în două propoziţii din cîte două motive simetric construite, avînd două planuri : primul plan la sopran şi tenor, care însoţesc această partidă, iar al doilea plan la alto şi tenori secunzi. Această frază poate fi socotită ca avînd trei planuri, deoarece tenorii acompaniază, totuşi, numai pe soprane. În nuanţarea primei fraze a episodului al treilea întîlnim o nouă particularitate : partidele planului doi care susţin pedala nu ţin seamă de nuanţele indicate pentru planul întîi, ci execută o nuanţă fixă *(p)* care numai spre sfîrşitul propoziţiei a doua capătă lărgire *(cresc.)* pentru ca să se egaleze cu nuanţa primului plan, deoarece fraza a doua este construită într-un singur plan cu o nuanţă generală pentru toate partidele *mf* (măs. 40).

Fraza a doua din episodul trei serveşte drept încheiere pentru toată partea a doua, fiind în acelaşi timp punctul dinamic culminant al întregii lucrări. O altă nuanţă decît *f* aici (m. 43—44) nu poate fi indicată, deoarece avem de-a face cu o regiune sonoră corală care are o înălţime maximă. Dar şi acest *f*, în vederea caracterului general, liniştit şi contemplativ al lucrării, cere oarecare îndulcire : sfîrşitul ultimului acord („du") nu trebuie să fie întrerupt brusc, lucru care de altfel nu exclude încordarea lui necesară. Cele două propoziţii ale acestei fraze de încheiere nu le împărţim pe motive, deoarece lucrul acesta ar fi fost fără sens : nuanţa puternic şi strălucitor exprimată *(f)* a propoziţiilor şi a frazelor, în majoritatea cazurilor, subordonează culmile gingaşe ale motivelor supunîndu-le nuanţei unice. Frazarea nu suferă din cauza aceasta, deoarece culmile propoziţiei sînt împărţite prin pauză. Socotim necesar să arătăm că pauza dintre partea a doua şi a treia trebuie să fie suficient de lungă, pentru ca interpreţii să aibă timp să se pregătească pentru trecerea de la atmosfera sfîrşitului părţii a doua la atmosfera începutului părţii a treia. Totuşi, această pauză, ca durată, nu trebuie să depăşească 4 optimi.

Partea a treia a lucrării analizate este partea întîi prescurtată. Această prescurtare este făcută nu numai în detrimentul dimensiunii generale, dar şi al numărului însuşi de elemente componente : prima perioadă a părţii întîi (măs. 1—6 p. I) s-a transformat în fraza principală a părţii a treia (m. 44—48), iar în fraza suplimentară a primei perioade (măs. 6—10, p. I) a devenit în partea a treia frază suplimentară (măs. 48—52). Aceste prescurtări sînt determinate de un număr mai mic al accentelor logice în text : în partea întîi ele au fost 8, iar în partea a treia 6. Socotind cele două accente drept culmile submotivelor („dă odihnei" şi „tu") şi unind pe fiecare cu accentul motivului următor, ajungînd la 4 accente muzicale, cîte două pentru fiecare propoziţie. În felul acesta se alcătuieşte fraza principală corect construită.

Cea mai simplă formă muzicală — forma bipartită ,după cum am vorbit mai înainte, — conţine două perioade complete. În partea a treia a lucrării analizate avem o singură perioadă. Reprezintă oare, atunci, această parte, a treia, o parte finită a unei lucrări ? Dacă nu vom privi numai formal construcţia părţii a treia, atunci vom vedea că fraza principală are şi la mijloc o cadenţă. Aceasta înseamnă că, pe drept, fraza,

se poate apropia cîteodată prin construcția sa de perioadă. Aceasta ne amintește al doilea episod al părții de mijloc a lucrării, unde propozițiile muzicale se apropie, prin construcția lor, de fraze. Și una și alta sînt diferite forme de manifestare ale acestei adaptabilități despre care am vorbit.

Fraza analizată este, de fapt, o perioadă comprimată, lucru întărit de prezența cadenței de mijloc (semicadenței). Formal, și jumătatea a doua a părții a treia (m. 48—52) nu este o perioadă. Însă fiind egală ca dimensiune cu prima jumătate formează forma bipartită comprimată. Nuanțarea părții de încheiere a lucrării este amănunțit indicată în partitură. Înțelegerea sensului bazei acestei considerații nu prezintă greutăți, mai ales după o analiză amănunțită a primelor două părți ale lucrării.

Acest exemplu de analiză ne convinge că fiecare lucrare artistică are numai nuanțele ei naturale, proprii și exclusive. În nuanțare nu trebuie să aibă loc interpretări personale, deoarece ea se supune unor anumite legi. Găsirea acestor nuanțe unice (proprii) și umplerea lor cu conținut artistic corespunzător este una din principalele manifestări ale creației dirijorului, deoarece numai aceste nuanțe pot servi pentru expresia artistică a lucrării executate. O dată cu aceasta ne convingem că cea mai justă și cea mai scurtă cale pentru găsirea acestor nuanțe naturale este calea analizei.

II. FUGA

M. BEREZOVSKI

Descriind teoretic fuga în cap. VI, în anexa dată, luînd ca exemplu fuga lui M. Berezovski [1] dăm o analiză practică a construcţiei fugii şi, de asemenea, procedeele nuanţării ei.

Expoziţia durează pînă la măsura 13 inclusiv. Tema este expusă de tenor în primele patru măsuri. În măsura a patra intră răspunsul expus de alto. Răspunsul nu permite, prin intrarea sa, ca tema să se termine în întregime. Pornind de la aceasta, am putea să socotim tema ca o temă cu trei măsuri ce se termină pe prima optime din măsura a patra.

Aceasta ar părea poate just, deoarece caracterul de trei măsuri este clar sezisat în punţi, mai ales în prima. Însă, în decursul întregii fugi, tema se termină întotdeauna, la fel, atît melodic, cît şi ritmic, iar după terminarea ei este dată întotdeauna o pauză. De aceea am preferat să socotim această temă ca o temă de 4 măsuri. Răspunsul este însoţit de contrasubiectul menţinut al tenorului. Un asemenea contrasubiect se numeşte menţinut, deoarece el se păstrează, se menţine în starea lui iniţială pe tot cuprinsul fugii, însoţind şi tema şi răspunsul. Acest con-

---

[1] Berezovski Maksim Sozontovici (1745—77). Berezovski şi-a făcut studiile muzicale la cappella corală a curţii din Petersburg cu capelmaistrul Topis, iar după aceea cu renumitul teoretician italian Martini, la care a fost trimis pentru perfecţionare. Obţinînd titlul de membru al Academiei din Bologna şi montînd la Livorno opera sa „Demofon", Berezovski s-a întors în anul 1774 în Rusia; aici, nefiind încurajat şi condamnat la inactivitate şi mizerie, s-a sinucis.

Fuga de faţă este finalul concertului lui Berezovski. Motivele pentru care a fost aleasă ca exemplu această fugă au fost multiple:

1. Fuga este scrisă pentru cor mixt a cappella ceea ce prezintă şi o cerinţă directă a acestei cărţi, care tratează numai corul a cappella.

2. Stilul fugii este strict clasic.

3. Fuga este un exemplu de înaltă măiestrie componistică. În afară de aceasta ea corespunde tuturor cerinţelor referitoare la forma pe care trebuie să le îndeplinească un exemplu pedagogic, conţinînd în ea tot ce se cere pentru o fugă mare completă.

4. Am vrut să scoatem din întunericul uitării numele acestui talent şi al marelui maestru care a fost dus la pieire, în floarea puterilor creatoare, de către regimul feudalo-iobăgist.

trasubiect menţinut îndeplineşte în fuga de faţă un mare rol, însoţind întotdeauna şi tema şi răspunsul. El este înrudit cu tema din punct de vedere ritmic ; în afară de aceasta serveşte ca material pentru toate cele patru punţi. Toate aceste particularităţi dau fugii o unitate organică.

După intrarea altistelor cu răspunsul intră sopranele cu tema (măs. 7) cărora le răspunde basul cu răspunsul. Ca relaţie tonală, intrarea sopranului şi a basului corespunde întrutotul cu intrarea tenorului şi alto-ului.

Din măsura a 14-a începe prima punte ; ea trebuie să fie raportată la prima parte a fugii, deoarece răspunsul adus a doua oară nu a creat o cadenţă clar conturată în expoziţie. Prima punte este construită pe materialul contrasubiectului menţinut ; el este dat numai de bas şi are caracterul de secvenţă. Sînt trei secvenţe (descendente) : prima în măsura 14—16, a doua în măsurile 17—19 şi a treia în măs. 20—22. Aceasta constituie acel caracter de 3 măsuri despre care am vorbit cînd am analizat construcţia temei. Măsurile de încheiere ale primei punţi (23—24) reprezintă, prin ele, o cadenţă perfectă în la minor.

Spre deosebire de expunere, partea întîi este lărgită ; ea începe cu primul grup de intrări în măsura 25 şi se termină în măsura 72 cu cea de a treia punte.

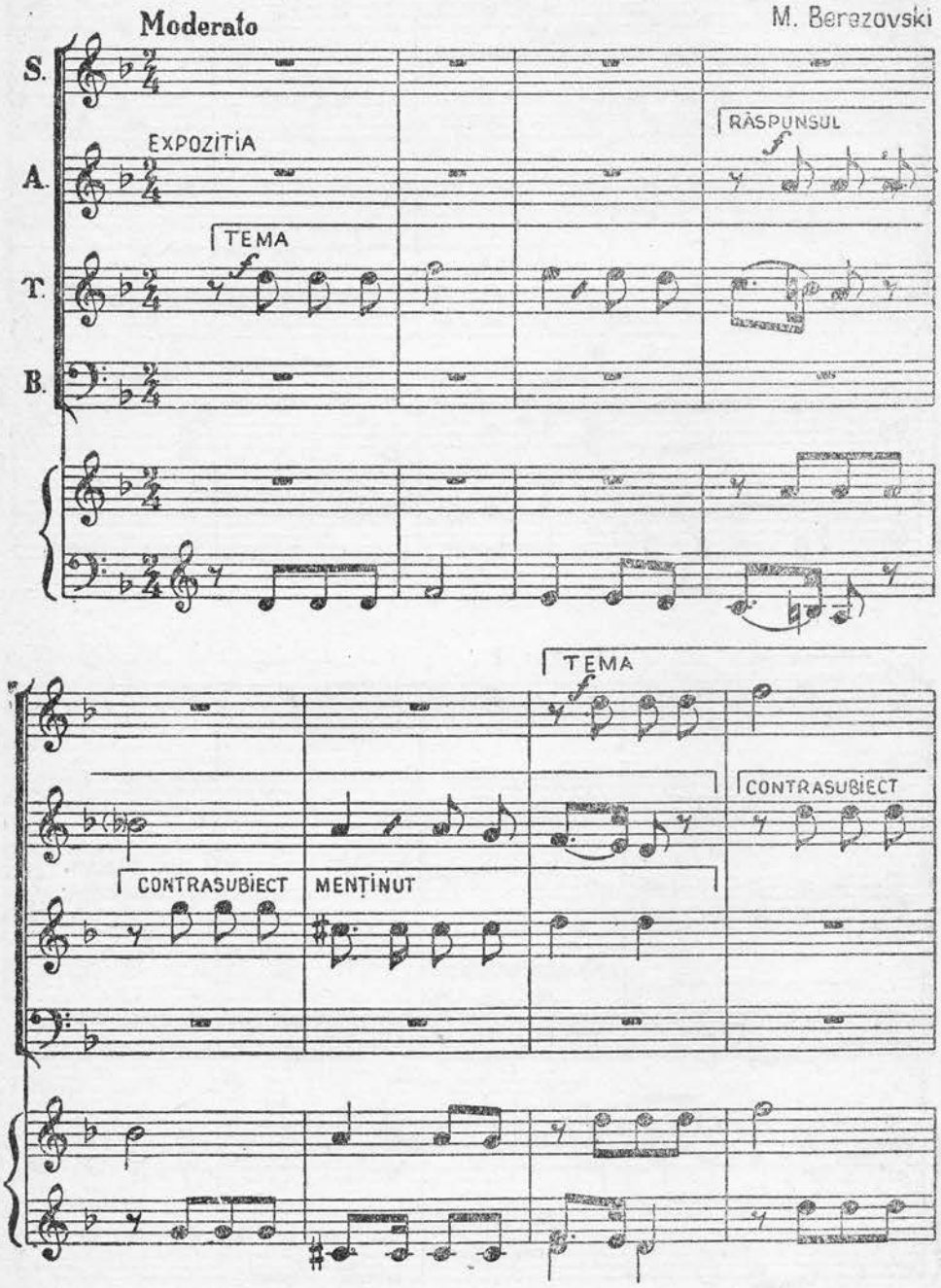
Planul dezvoltării (partea de mijloc) este clar : primul grup de intrări (măs. 25—27) ; a doua punte (măs. 37—46). Al doilea grup de intrări (măs. 47—59) şi a treia parte care ne duce spre reexpoziţie (măs. 59—73). Primul grup de intrări este construit tot aşa ca şi expoziţia. Elementul nou, aici, îl constituie tonalitatea la minor şi o altă ordine a intrării vocilor. Cu tema intră basul (măs. 25) avînd contrasubiectul menţinut la soprano (măs. 26) ; cu răspunsul intră tenorul (măs. 28), însoţit de acelaşi contrasubiect la bas (măs. 29). Ca a treia voce intră alto cu tema (măs. 31), avînd contrasubiectul menţinut la tenori (măs. 32); răspunsul îl dă soprano (măs. 34), însoţit iarăşi de acelaşi contrasubiect la alto (măs. 35). Ultima măsură a răspunsului (măs. 37) este sfîrşitul primei grupe de intrări şi începutul punţii a doua.

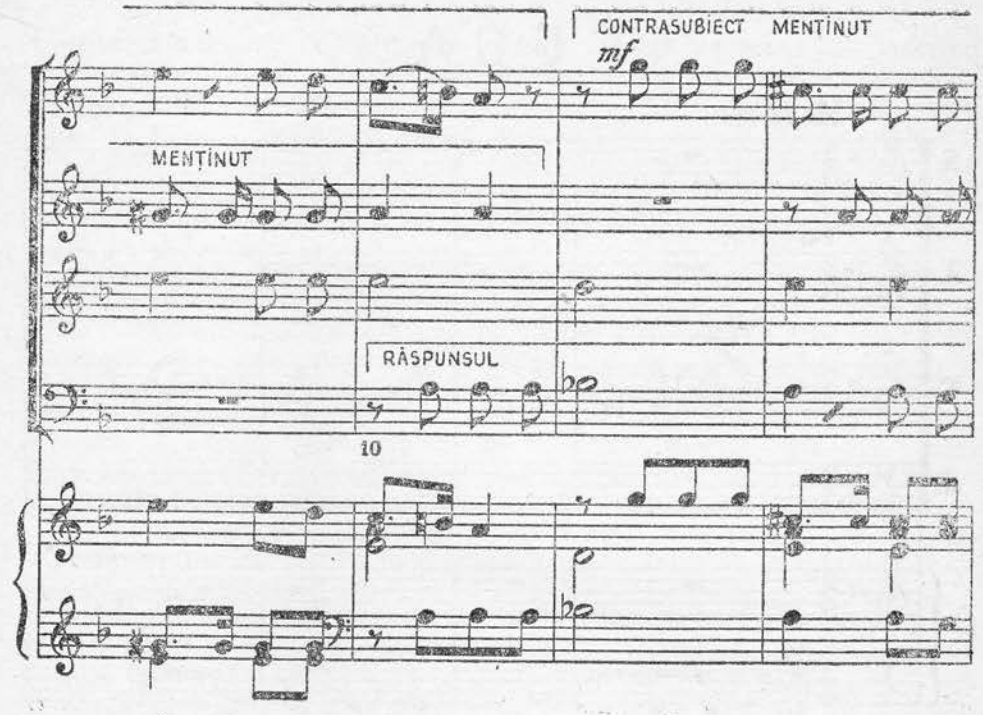
Puntea a doua este construită, ca şi prima, pe materialul contrasubiectului menţinut, însă el este dat aici nu numai unei singure voci, ci la voci diferite. Primul care duce contrasubiectul este basul (măs. 37—39), modulînd din tonalitatea principală a primei grupe de intrări (la minor) în sol minor ; după bas contrasubiectul trece la tenor (măs. 39—41) şi, în sfîrşit, soprana, continuînd contrasubiectul, pentru a treia oară ,(măs. 41—43) îl aduce la dominanta (do) tonalităţii celei de-a doua grupe de intrări (fa major). Basul, în măs. 43 şi 44, cu un contrasubiect schimbat, întăreşte dominanta lui fa major, iar soprano, în măs. 45—46, pe pedală scurtă (aceleaşi măsuri), modulează definitiv, în fa major, cu care se începe a doua grupă de intrări (măs. 47).

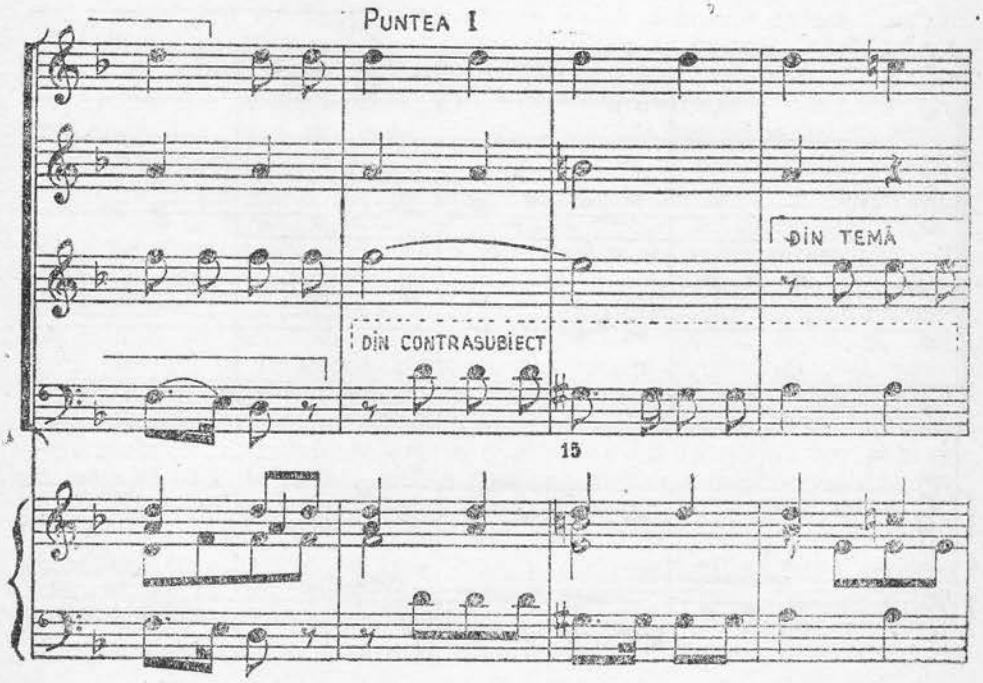
Aici tema se înfăţişează în major potrivit şi avantajos pentru toată lucrarea ; acest lucru se face înainte de reexpoziţie, unde tema va apare iarăşi în tonalitatea principală a lucrării — re minor. În a doua grupă de intrări sînt două momente noi ; tonalitatea majoră (fa major) şi o altă ordine de intrare a vocilor decît în grupa întîi. Cu tema

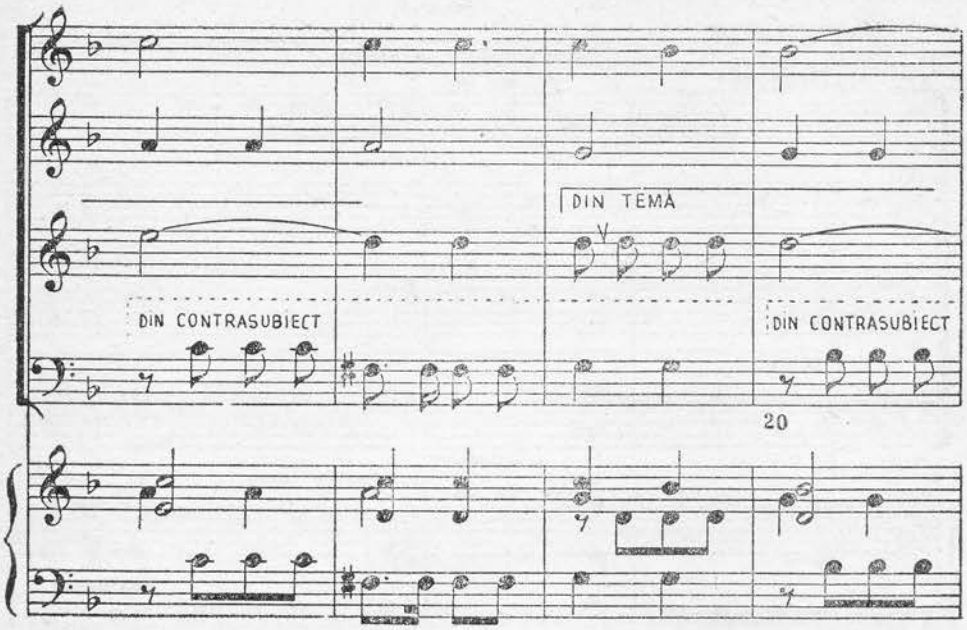
FUGA

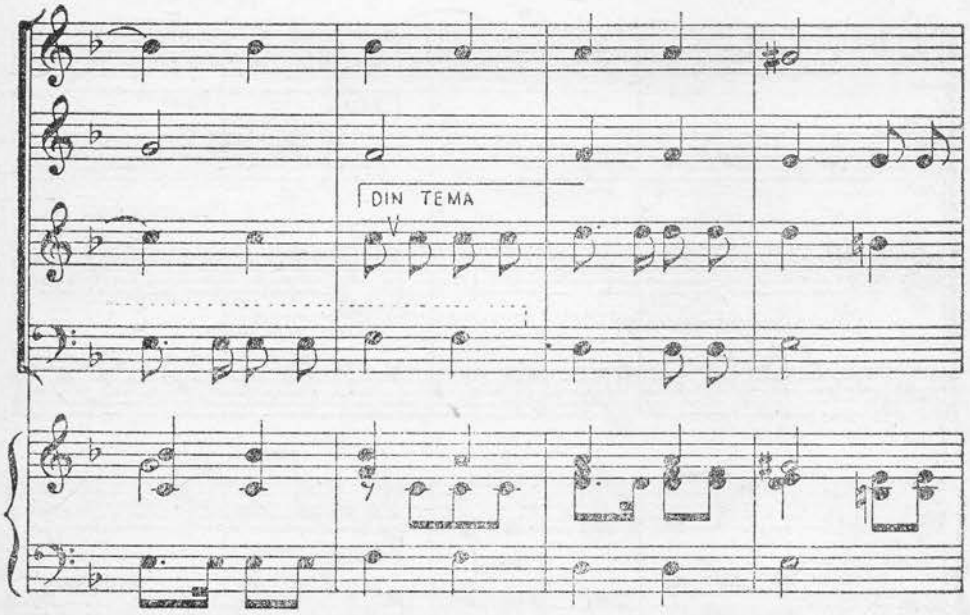
M. Berezovski




CONTRASUBIECT MENTINUT
mf
MENȚINUT
RÀSPUNSUL
10


PUNTEA I
DIN TEMĂ
DIN CONTRASUBIECT
15


DIN TEMA
DIN CONTRASUBIECT
DIN CONTRASUBIECT
20


DIN TEMA

PARTEA DE MIJLOC

PRIMA GRUPĂ DE ÎNTRĂRI (LA-MIN.)

CONTRASUBIECT MENȚINUT

mf

p

RĂSPUNSUL

f

TEMA

f

25

p

TEMA

CONTRASUBIECT MENT.

CONTRASUBIECT MENȚINUT

f

p

30

RĂSPUNSUL

f

CONTRASUBIECT MENTINUT

mf

p

35

PUNTEA II

mf

mf

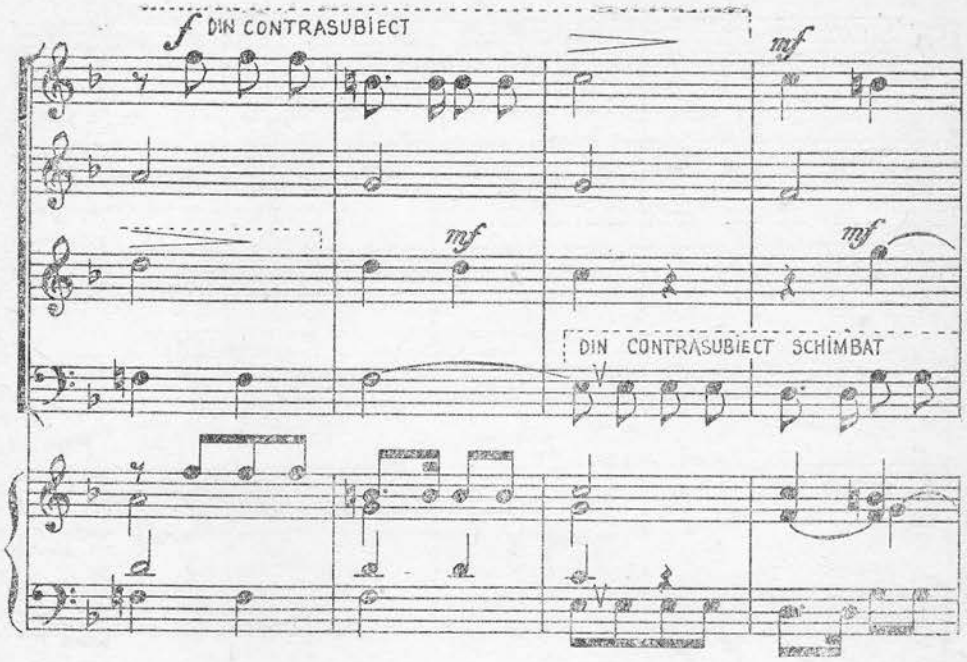
DIN CONTRASUBIECT

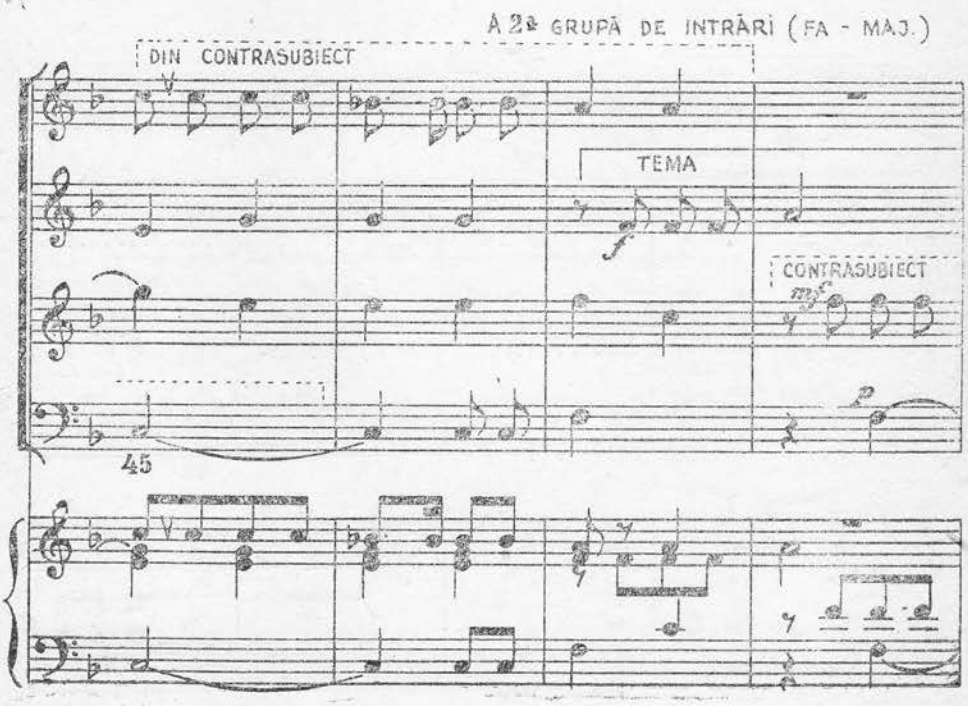
f

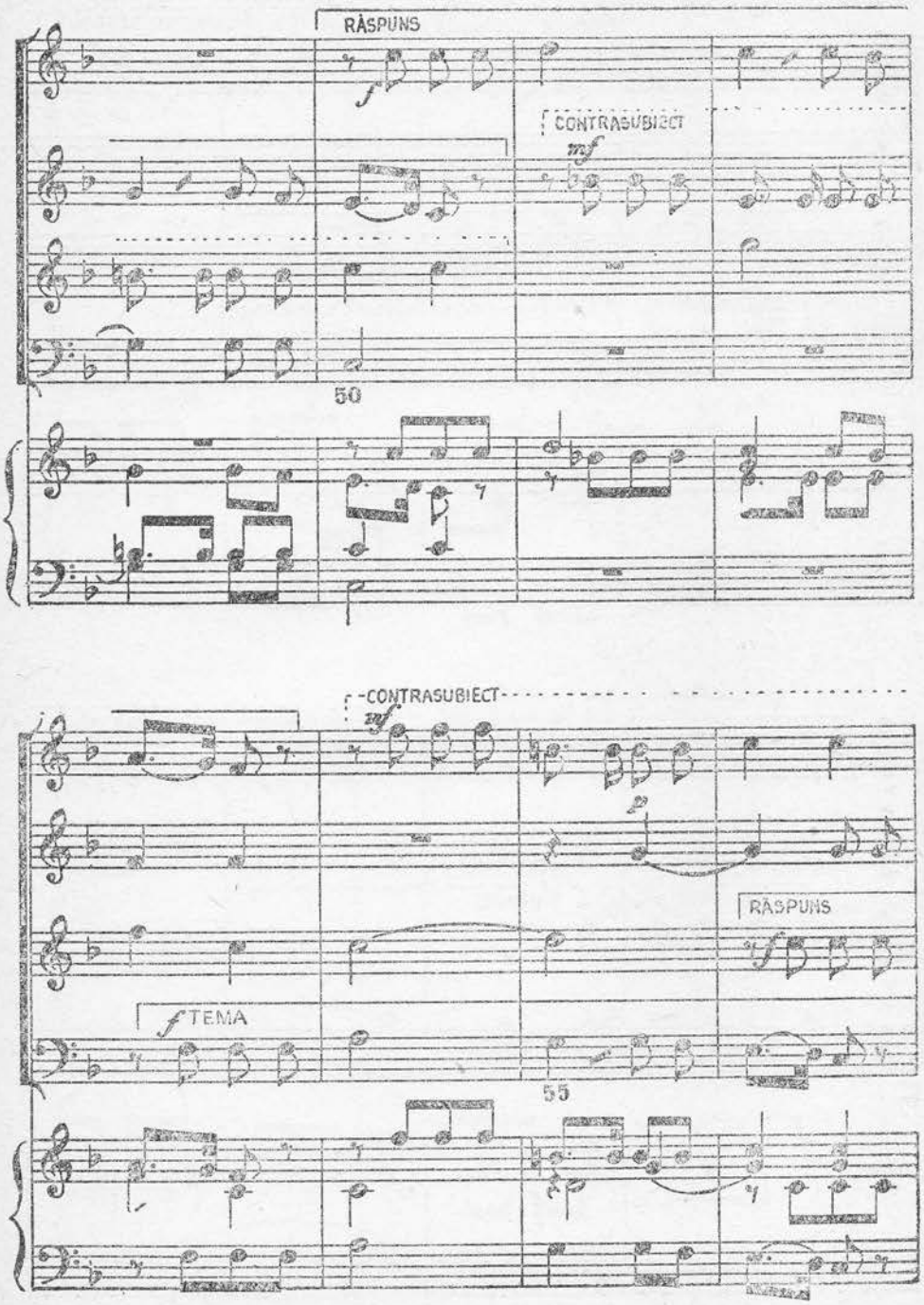
DIN CONTRASUBIECT

f

40


f DIN CONTRASUBIECT
mf
mf
mf
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT


A 2a GRUPĂ DE INTRĂRI (FA - MAJ.)
DIN CONTRASUBIECT
TEMA
f
CONTRASUBIECT
mf
p
45


RĂSPUNS
CONTRASUBIECT
50
CONTRASUBIECT
RĂSPUNS
TEMA
55

PUNTEA III

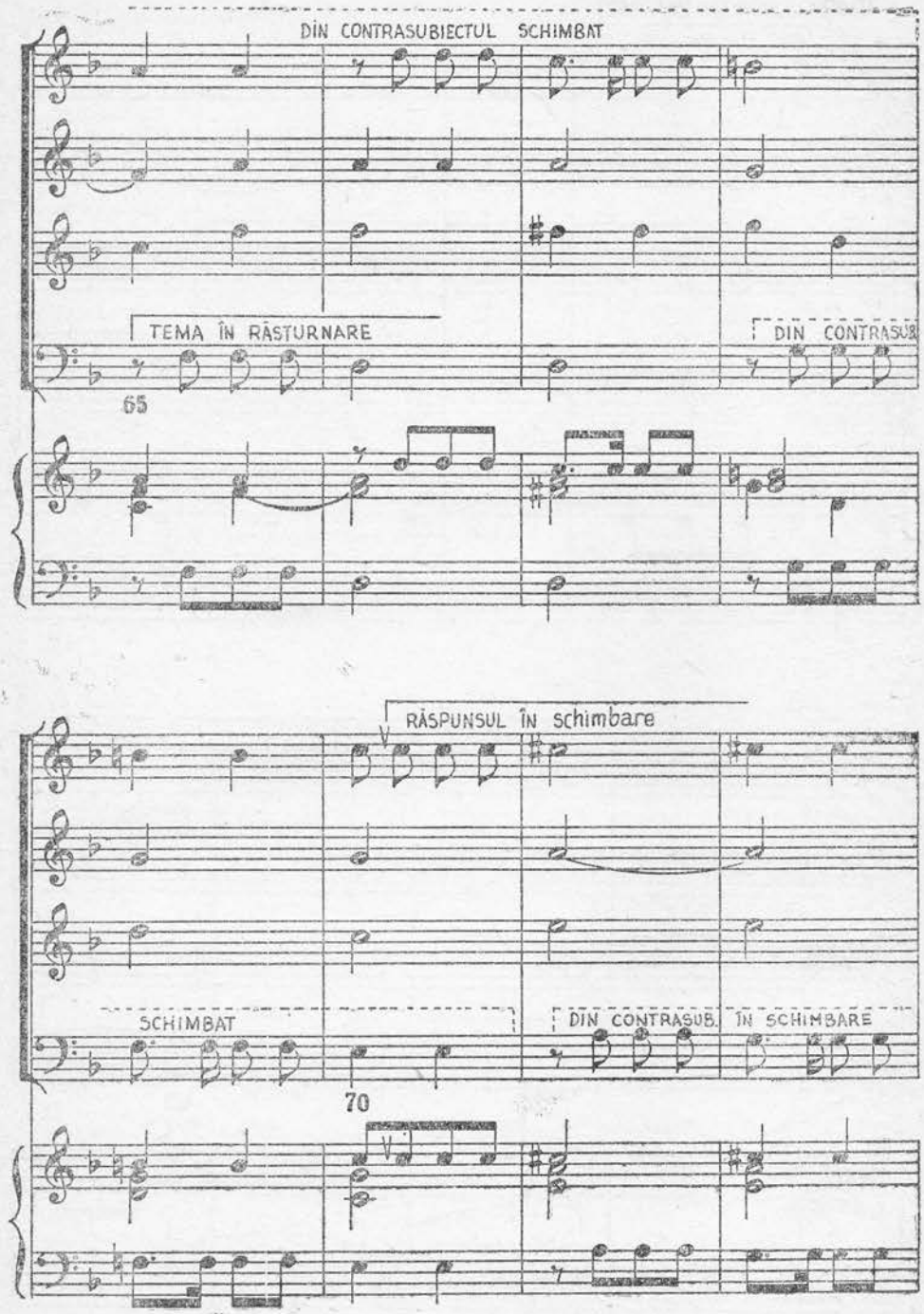
DIN CONTRASUBIECTUL SCHIMBAT

CONTRASUBIECTUL MENTINUT

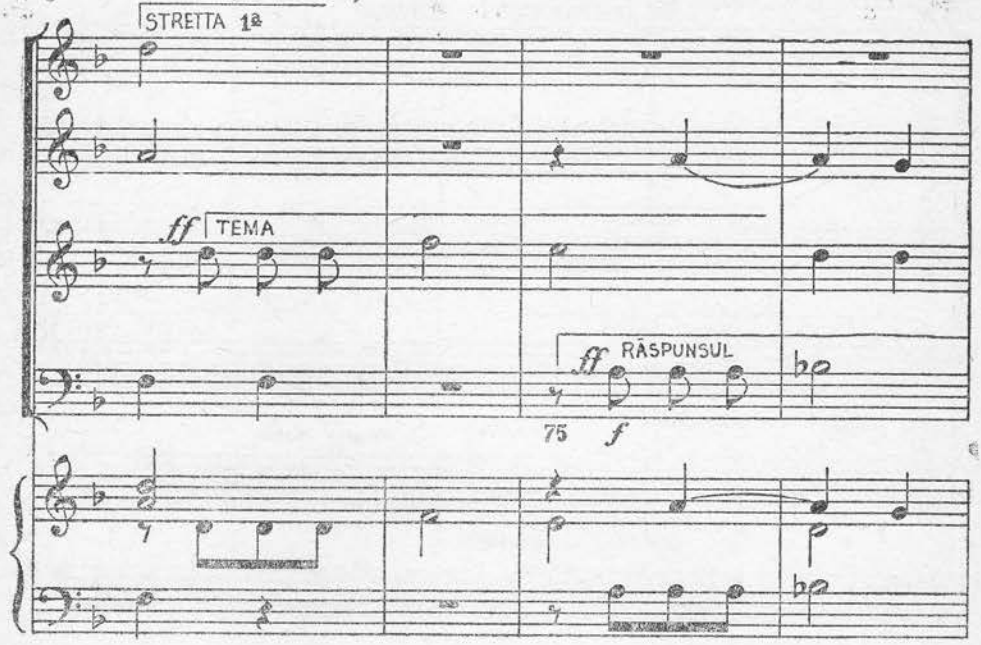
60

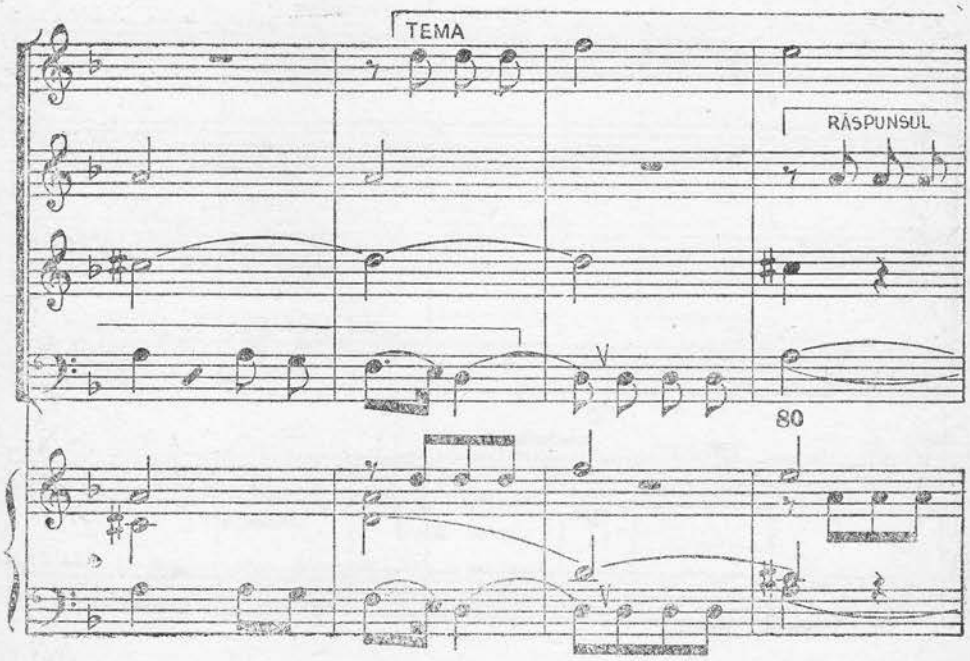
DIN CONTRASUBIECTUL SCHIMBAT

DIN CONTRASUBIECTUL SCHIMBAT


DIN CONTRASUBIECTUL SCHIMBAT
TEMA ÎN RĂSTURNARE
DIN CONTRASUB
65
RĂSPUNSUL ÎN schimbare
SCHIMBAT
DIN CONTRASUB.
ÎN SCHIMBARE
70

PARTEA TREIA (DE ÎNCHEIERE)





PUNTEA IV

DIN CONTRASUB. SCHIMB.

DIN CONTRASUBIECTUL SCHIMBAT

DIN CONTRASUB. SCHIMB.

RĂSPUNS ÎN SCHIMBARE SI RĂSTURNARE

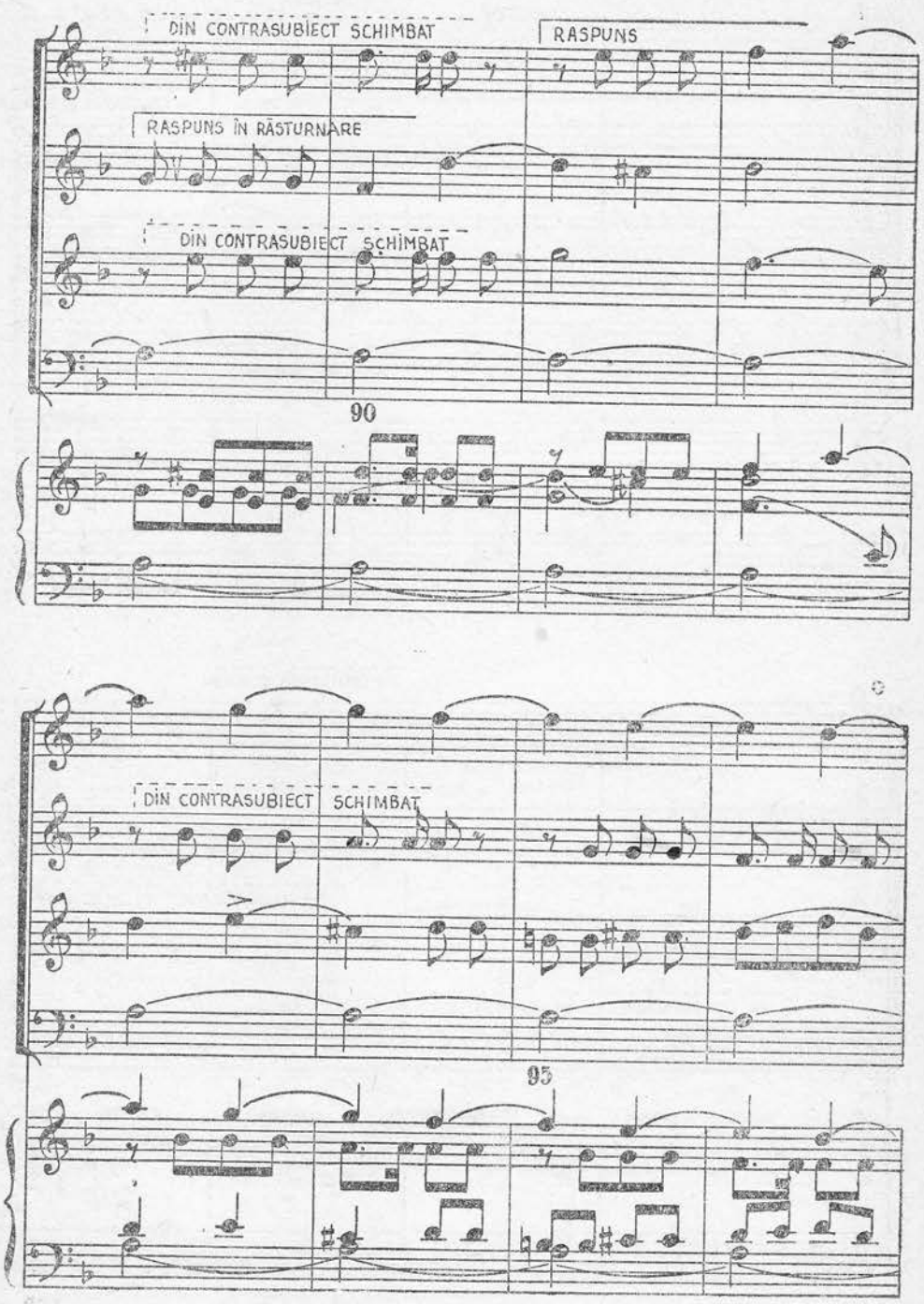
DIN CONTRASUBIECT ÎN SCHIMBARE

85

DIN CONTRASUBIECT

ÎN SCHIMBARE

PEDALA MARE


DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
RASPUNS
RASPUNS ÎN RĂSTURNARE
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
90
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
95

STRETTA 2ª

TEMA

RASPUNS

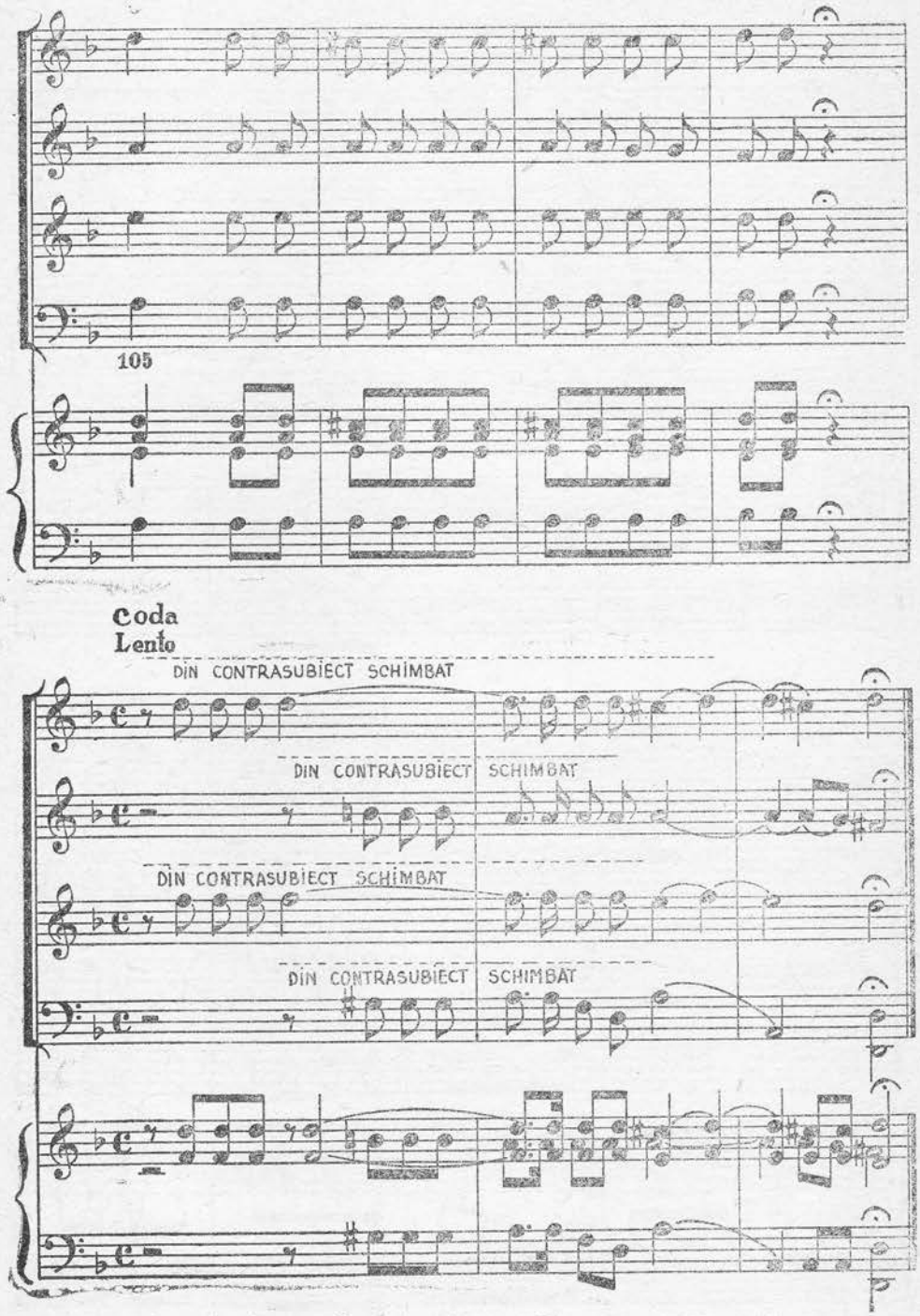
TEMA SCHIMBATĂ

100

ÎNCHEEREA ARMONICA

DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT

RASPUNS


105
Coda
Lento
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT
DIN CONTRASUBIECT SCHIMBAT

intră alto (măs. 47) ; cu răspunsul intră soprano în dominanta superioară (măs. 50) ; a treia voce intră basul cu tema (măs. 53), căruia, iarăşi în dominantă superioară, îi răspunde tenorul cu răspunsul (măs. 56). Ultima măsura a răspunsului la tenori este, în acelaşi timp, şi prima măsură din partea a treia (măs. 59).

Puntea a treia (măs. 59—73) este construită din nou pe materialul contrasubiectului menţinut, dar modificat, aici rămînînd doar scheletul ritmic al lui, desenul melodic, însă se schimbă. Primul care prezintă contrasubiectul este sopranul (măs. 59—61), după aceea tenorul (măs. 61—63), apoi din nou sopranul (măs. 63—65). Şi pe neaşteptate se aude prima jumătate a temei de bas, dar în răsturnare (măs. 65—66). Se creează impresia că tema parcă străbate prin punte spre reexpoziţie. Dar aceasta numai pe moment : sopranul iarăşi intră cu contrasubiectul modificat (măs. 66—68), predîndu-l basului (măs. 68—70). Dar iată că iarăşi se aude o frîntură de răspuns la soprane (măs. 70—71). Aceasta ne face să simţim că va apare tema, şi va apare cu insistenţă. Pentru ultima dată basul o întretaie cu un contrasubiect (măs. 71—73), însă nu apucă să-l termine şi tenorul intră energic cu tema în tonalitatea principală (măs. 73). Contrasubiectul dispare şi începe reexpoziţia (măs. 73).

Aici autorul ar fi putut să se oprească şi să rămînă pe gînduri. Tema este clar expusă în expoziţie, este condusă în cele două grupe de intrări din dezvoltare, unde este prezentată şi în major şi în minor, contrasubiectul fiind folosit îndeajuns. În cele trei punţi, ce se poate face mai departe pentru ca să dai lucrării o creştere a interesului ? El n-a uitat însă că are la dispoziţie stretto. Şi tenorul, reîncepînd reexpoziţia cu tema (măs. 73), n-o duce pînă la sfîrşit. El este întrerupt de bas, care intră cu răspunsul (măs. 75), şi îl duce pînă la sfîrşit.

În felul acesta, aici avem de-a face cu o strîngere a temei, adică cu un stretto între două voci. Acelaşi stretto se produce şi între soprano şi alto (măs. 78—81). Stretto realizat numai între două voci se numeşte incomplet. Ultima măsură a răspunsului la alto (măs. 83) este în acelaşi timp prima măsură a punţii a 4-a.

Contrasubiectul ce serveşte ca material şi punţii a 4-a (măs. 93—97) s-ar părea că a fost întrebuinţat la maximum şi din el nu se mai poate face nimic. Intervenind stretto-ul însă, acesta susţine creşterea interesului. Două stretto de acest fel se produc între bas şi alto în măs. 83—86. Ele se duc la pedala mare (măs. 87—97) pe dominanta (la) tonalităţii principale (re minor). Basul rămîne pe pedală, sopranul şi tenorul, sprijinindu-se pe el, prezintă de două ori un contrasubiect incomplet în mişcare paralelă, suind sonoritatea corală generală în regiunea cea mai înaltă *(ff)* şi, prin urmare, pe culmea cea mai înaltă a lucrării (măs. 92).

De aici începe un declin general cu ajutorul contrasubiectului descendent la alto, care duce la tonalitatea principală şi la al doilea stretto, de data asta complet (măs. 98). Acest stretto (98—102) puternic comprimat duce la o mică încheiere de factură armonică măs. 103—108, după care vine o codă scurtă construită pe materialele contrasubiectului şi care termină toată această fugă construită cu măiestrie.

Pentru o mai mare înțelegere a formei prezentăm analiza verbală redusă la o schemă.

Scurtă analiză a fugii

Prima parte (măs. 1—24)

a) Expoziția :	Tema (T) re minor măs. 1 Răspunsul (A) la minor măs. 4 Tema (S) re minor măs. 7 Răspunsul (B) la minor măs. 10
b) Puntea I :	măs. 14—24

Dezvoltarea (măs. 25—72)

c) Prima grupă de intrări :	Tema (B) La minor măs. 25 Răspunsul (T) Mi minor măs. 28 Tema (A) La minor măs. 31 Răspunsul (S) Mi minor măs. 34
d) Puntea II :	măs. 37—46
e) A doua grupă de intrări :	Tema (A) Fa major măs. 47 Răspunsul (S) Do major măs. 50 Tema (B) Fa major măs. 53 Răspunsul (T) Do major măs. 56
f) Puntea III :	măs. (59—72)

Reexpoziția (măs. 73—111)

g) Primul stretto :	Tema (T) Re minor măs. 73 Răspunsul (B) La minor măs. 75 Tema (S) Re minor măs. 78 Răspunsul (A) La minor măs. 80
h) Puntea IV :	măs. 83—97
i) Al doilea stretto :	Tema (B) Re minor măs. 98 Tema (B) Re minor măs. 99 Răspunsul (A) La minor măs. 100 Răspunsul (T) Re minor măs. 101
j) Încheierea armonică :	măs. 103—108
k) Coda :	măs. 109—111

III. „ANCIARUL"

Muzica : A Arenski. Versuri : A. S. Puşkin
(cu omisiunea a 2 strofe)

1. Într-un pustiu uscat şi-avar
2. Pe un pămînt încins de soare
3. O strajă cruntă e Anciar
4. Doar el stăpîn pe-ntreaga zare.
5. Natura stepei l-a creat
6. În ziua urei blestemate
7. Şi frunzele s-au adăpat
8. Din rădăcini înveninate.
9. Nici pasărea cu zbor uşor
10. Nici tigrii nu mai vin
11. Doar viforul cînd trece-n zbor
12. El cu otravă se încarcă.
13. Să plece spre Anciar un om
14. Poruncitor un om îi spuse
15. Iar el plecă tăcut spre pom
16. Şi-n zori otravă îi aduse.
17. Răşin-aduse cu venin
18. În ramuri veştede, uscate ;
19. E de sudoare chipul plin
20. Şi reci pîraie îl străbate
21. Veni slăbit şi s-a întins
22. Pe frunze-n cortu-i, în tăcere
23. Şi bietul rob încet s-a stins
24. Spre-a da neînvinsului putere.
25. Iar ţarul cu acel venin
26. Şi-a îmbibat săgeata bine
27. Şi moarte a trimis din plin
28. Vecinilor în ţări străine.

Textul acestui cîntec poate fi împărţit în 3 părţi : în prima parte versurile 1—12, în a doua 13—24 şi în a treia 25—28. În prima parte, poetul zugrăveşte un pustiu uscat, avar şi dogorîtor, în mijlocul căruia ca o strajă cruntă, stă Anciarul singuratic, care otrăveşte cu veninul său tot ce se atinge de el. Dacă nu socotim năvălirea vîntului, în această parte nu există nici mişcare, nici acţiune. În partea a doua sînt date şi imagini şi mişcări şi acţiuni : imaginile „stăpînului neînvins" — tiranul şi robul supus ; mişcări — trimiterea poruncitoare şi supunerea

tăcută ; acțiuni — ordinul și îndeplinirea lui, agonia și moartea robului. În partea a treia sînt zugrăvite acțiunile următoare ale țarului tiran. Acestea sînt trăsăturile exterioare ale construcției generale ale poeziei. Dirijorul trebuie să explice acest lucru corului pentru ca fiecare cîntăreț să-și poată închipui construcția generală a poeziei pusă pe muzică.

Poezia pușkiniană se împarte în catrene, dîndu-ne posibilitatea cercetării textului după aceste catrene. După studierea catrenului al treilea putem să ne facem o părere despre toată partea întîi a lucrării lui Arenski, după studierea celui de-al șaselea, despre partea a doua, iar după cel de-al șaptelea despre a treia.

Să luăm primul catren și să-l punem față în față cu muzica. Sonoritatea aspră a primei fraze muzicale (măs. 1—2) creează coloritul pustiului uscat și avar. Fraza a doua (măs. 3—4), ritmic de același gen cu prima, ridică melodia cu o terță mai sus, parcă dezvoltînd desenul început de prima frază. Toate acestea ne vorbesc de faptul că compozitorul a înțeles și a simțit poetul, a pictat pitoresc tabloul pustiului și prin reliefare dinamică a zugrăvit în mijlocul lui Anciarul cumplit, în singurătatea lui.

Nașterea de către natură, în ziua mîniei, a pomului otrăvit (catrenul al doilea) este exprimată puternic și reliefat de către compozitor. Întărirea pe rînd (măs. 8—10) dau începutului perioadei a doua o varietate din punct de vedere exterior. Din punct de vedere interior ele exprimă o revoltă surdă care se revarsă pînă în măs. 11 într-un puternic strigăt de protest contra crudei înfăptuiri a naturii. După aceasta sonoritatea cade dintr-o dată în regiunea de piano (măs. 13—14) și *pp* (măs. 14—16). Această nuanță neașteptată poate fi tălmăcită cu o expresie de groază față de puterea ucigătoare a Anciarului. Însă dirijorului îi va fi cam greu să execute această nuanță, deoarece nu se poate spune că compozitorul, înțelegînd și simțind pe poet, a exprimat acest lucru puternic și adînc și cu cît mai slab exprimă compozitorul pe poet, cu atît mai greu îi este dirijorului să găsească o expresie necesară în interpretare .

Catrenul al 3-lea, conclusiv al primei părți, este strălucit exprimat de compozitor și, în afară de aceasta, lărgit și la început și la sfîrșit. S-ar putea să se creadă, în mod greșit, că repetarea primelor două versuri creează de două ori o lungire inutilă (măs. 17—24). În realitate, însă, această repetare dovedește că compozitorul l-a înțeles pe poet ; exprimînd aceste două versuri, a doua oară (măs. 21—24), și ridicînd repetarea lor printr-o cvartă într-o regiune de o sonoritate corală mai puternică, compozitorul tinde să întipărească în conștiința și în simțul auditorului aceste două versuri ca o premisă pentru expunerea ideii principale a întregii lucrări. Numai atunci i se va dezvălui auditorului întregul sens de groază al cuvintelor : „Să plece spre Anciar un om/Poruncitor un om îi spuse", cînd el își va da seama că nimic viu nu se duce și nu poate fi trimis la Anciar ; doar vîntul care străbate pustiul, dînd întîmplător de Anciar, e otrăvit de otrava lui și „el cu otravă se încarcă". În aceste versuri nu observăm nici o nepotrivire între compozitor și poet : mișcarea descendentă a ambelor

ANCIARUL

Versuri: A.S.Pușkin — A. Arenski

Andante con moto

S. In - tr-un pus-tiu us - cat și-a - var, Pe

A. *) p

T. In - tr-un pus-tiu us - cat și-a - var, Pe

B.

un pă-mînt în-cins de soa-re O stra-jă crun-tă e An-

f

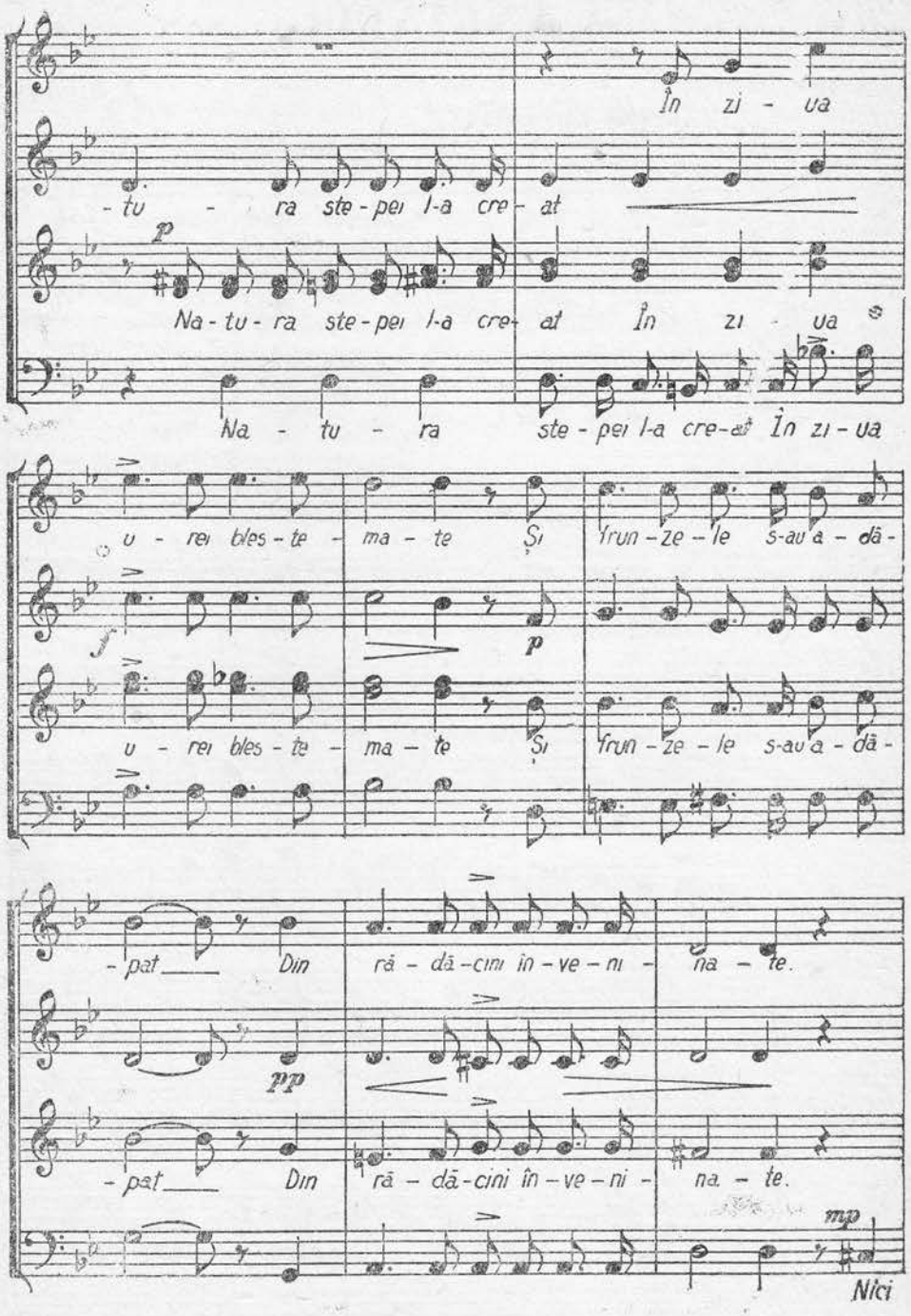
un pă-mînt în-cins de soa-re O stra-jă crun-tă e An-

-ciar, Doar el stă - pîn pe-n-trea-ga za - re.

dim. p Na-

-ciar, Doa el stă - pîn pe-n-trea-ga za - re.

*) Nuanțele indicate, sînt ale autorului


În zi - ua
- tu - ra ste - pei l-a cre - at
p
Na - tu - ra ste - pei l-a cre - at În zi - ua
Na - tu - ra ste - pei l-a cre - at În zi - ua
u - rei bles - te - ma - te Și frun - ze - le s-au a - dă -
p
u - rei bles - te - ma - te Și frun - ze - le s-au a - dă -
- pat Din ră - dă - cini în - ve - ni - na - te.
pp
- pat Din ră - dă - cini în - ve - ni - na - te.
mp
Nici

Nici pa - să - rea cu zbor u - șor Nici ti - grii

mf *p*

Nici pa - să - rea cu zbor u - șor Nici ti - grii

pa — — —

f

Doar vi - fo - rul cînd tre - ce-n zbor

p

El cu o -

f

- rul cînd tre - ce-n zbor

p

El cu o - tra - vă se în - car - că

- tra - vă se în - car - că

p

El cu o - tra - vă se în - car - că

p

Poco più vivo

mf

Să ple-ce spre An - ciar un

mf

Să ple-ce spre An - ciar un om

mf

Să ple-ce spre An - ciar un om Po-run-ci - tor un

mf

Sa ple ce spre An - ciar un om Po-run-ci-

om Po - run - ci - tor un om îi

Po - run - ci - tor un om îi

om îi spu - se un om

- tor om un om, po - run - ci - tor îi

p

spu - se iar el ple -

spu - se Iar el ple - cá . tă -

spu - se

p

iar

- cá tă - cut spre pom Și-n

- cut spre pom Și-n

p

Iar el ple - cá tă - cut spre pom Și-n

el ple - cá tá - cut spre pom Și-n

zon o - tra - va îi a - du - se Ră - șini a - du - se cu ve-

mf

zon o - tra - va îi a - du se Ră - șini a - du - se cu ve-

mf

du — se —

- nin În ra - muri veș - te - de, us - ca - te,

- nin În ra - muri veș - te - de, us - ca - te.

p

Ră - șini — a - du - se cu ve - nin În

E de su - doa - re chi - pul plin Și reci pî - ra - ie îl strà-

p

E de su - doa - re chi - pul plin Și reci pî - ra - ie îl strà-

ra - muri veș - te - de, us -

-ba - te Ve - ni slă-bit și s-a în - tins Pe

pp

-ba - te Ve - ni slă-bit și s-a în - tins Pe

pp

-ca - te Ve - ni slă - bit și

Adagio

frun-ze-n cor- tu-i în tă - ce - re Și bie - tul rob în -

ff

frun-ze-n cor- tu-i în tă - ce - re Și bie - tul rob în -

s-a în - tins

- cet s-a stins Spre-a da ne-n - vin - su - lui pu -

- cet s-a stins Spre-a da ne-n - vin - su - lui pu -

Tempo 1

-te - re Iar ța - rul cu a - cel ve-

Iar ța - rul

-te - re Iar ța - rul cu a - cel ve-

Iar ța - rul

- nin Și-a îm - bi - bat să - gea - ta

cu a - cel ve - nin Și-a îm - bi -

- nin Și-a îm - bi - bat să - gea - ta

cu a - cel ve - nin Și-a îm - bi -

bi - ne Și moar - te a tri - mis din

- bat să - gea - ta bi - ne Și moar - te a tri - mis din

bi - ne Și moar - te a tri - mis din

- bat să - gea - ta bi - ne

plin Ve - ci - ni - lor în țări stră-

plin

p

plin Ve - ci - ni - lor în țări stră-

i ne Și moar - te a tri - mis din

pp

i ne

ritenuto

plin Ve - ci - ni - lor în țări stră - i - ne.

pp

Ve - ci - ni - lor în țări stră - i - ne.

fraze pe o pedală oscilatorie este expresivă și convingătoare, în afară de aceasta ea este foarte convenabilă din punct de vedere exterior: terminîndu-se în expunerea sa repetată pe nuanța de *p*, al doilea vers (măs. 23—24) subliniază foarte contrastant explozia vîntului care vine (măs. 24—26). Acesta este unul din cele mai reușite momente din lucrare și noi am recomanda să se scurteze doar sfîrșitul lui (măs. 26) pînă la $1^1/_2$ pătrimea, în loc de $2^1/_2$, pentru a da o terminație și mai puternică acestei fraze și a asigura o pauză grăitoare care este necesară aici. Intrările vocilor pe rînd în ultima frază, avînd nuanța de *p* (măs. 26—27), zugrăvesc plastic vîntul care se îndepărtează otrăvit de Anciar. Fraza se termină prin cadență perfectă terminînd totodată și toată partea întîi a lucrării, fapt care coincide cu forma poeziei.

Primul catren din partea a doua (al patrulea de la începutul poeziei), prin conținutul și atmosfera sa, se împarte strict în două jumătăți contrastante în ceea ce privește caracterul: în prima jumătate, stăpînitoare, „să plece", în cea de a doua, ascultătoare, „pleacă". Compozitorul a înțeles și a simțit acest contrast: muzica lui, prin caracterul diferit și corect, cu toate că nu în egală măsură de strălucit, exprimă conținutul catrenului. Deosebit de prețios e faptul că cu toată diferența de caracter a conținutului, compozitorul a reușit să păstreze legătura organică a celor două jumătăți. Poetul nu spune în poezie „Țarul a trimis pe rob"; el spune: „Să plece spre Anciar un om, poruncitor..." Prin aceasta poetul parcă subliniază că robul este un om tot așa ca și țarul. Compozitorul subliniază această idee a poetului cu mijloace muzicale.

Pentru exprimarea conținutului de caracter deosebit, al primei și al celei de-a doua jumătăți a catrenului, compozitorul folosește procedeele comune de intonație. În ambele părți el folosește expunerea intonativă. La începutul primei jumătăți este folosită cvarta (măs. 30); tot ea este folosită și la începutul celei de-a doua jumătăți (măs. 35—36). Acolo, la intrarea basilor, se desfășoară o anumită propoziție ritmică (măs. 30—31), aici, aceeași propoziție o au altistele (măs. 36). În felul acesta tot catrenul, cu ideea lui principală, în general, este bine redată de compozitor. Însă expresia muzicală nu este peste tot la fel de adîncă și puternică. A doua jumătate a catrenului (măs. 35—40) este exprimată ireproșabil; și sonoritatea ușoară a registrului mediu, și mica reținere a tempoului, și egalitatea întăririlor — toate exprimă foarte bine supunerea și ascultarea plină de abnegație a omului trimis la moarte sigură. Muzica primei jumătăți (măs. 30—35) a catrenului nu mi se pare la fel de ireproșabilă și de nediscutabilă ca expresie. Pentru exprimarea măreției și a stăpînirii celui „neînvins" s-ar putea lua o regiune înaltă a sonorității corale și chiar cea mai înaltă. Acest lucru este cerut de contrast. Compozitorul s-a mărginit însă la o regiune medie a sonorității. Într-adevăr, aici nu este exprimat *strigătul* stăpînitor, ci *vorba* stăpînitoare și, totuși, cu această expunere, impresia nu poate să fie foarte puternică. Or catrenul pe care-l analizăm conține ideea principală a poetului, strălucit subliniată de el.

Apare în felul acesta o oarecare nepotrivire a compozitorului cu poetul : compozitorul exprimă același lucru ca și poetul, însă mai puțin strălucit. În aceste cazuri, dirijorul trebuie ca prin interpretarea lui să împlinească expresivitatea insuficient de puternică și de strălucită. Divergența compozitorului cu poetul se agravează prin aceea că pentru expunerea primelor două versuri ale catrenului, compozitorul, alegînd reușit forma de imitație, a însemnat la începutul fiecărei intrări de partide o nuanță necorespunzătoare a textului *(mf)* și nu a dat nici o altă indicație, dacă nu le socotim pe cele din măsurile 34—35. Reiese că ideea principală a poetului ar trebui să fie interpretată de la început pînă la sfîrșit într-o nuanță indiferentă de forță medie. Probabil, însuși compozitorul și-a închipuit acest lucru altfel, deoarece numai pentru introducerea variației și pentru a face mai interesant începutul părții a 2-a a folosit imitația. Simțind adînc ideea principală a poeziei, compozitorul a vrut probabil s-o sublinieze în mod deosebit, repetînd primul vers de patru ori și al doilea de cinci ori. Dar subliniind ideea principală din punct de vedere cantitativ, el n-a desăvîrșit-o, din păcate, din punct de vedere al nuanțelor, nefolosind într-o măsură oarecare acest puternic mijloc de expresie. Dacă am începe această perioadă muzicală cu un *pp* expresiv și către măsura 34 să dezvoltăm *cresc.* pînă la *f.*, atunci nuanțarea reliefată ar crea un contrast real cu a doua jumătate prezentată cu nuanța de pianisimo (măs. 39—40). Aceste divergențe tehnice nu micșorează însă calitățile generale ale lucrării, ci cer numai corectura corespunzătoare în interpretare.

Catrenul al doilea din partea a doua zugrăvește întoarcerea robului care a executat ordinul și care este otrăvit de venin. Pentru primele două versuri ale acestui catren, compozitorul folosește, pe neașteptate, materialul primei părți (măs. 17—20), nedîndu-i nici un fel de nuanțe noi și neprelucrîndu-l. Această repetare neașteptată scade interesul pentru dezvoltarea muzicală. Însă expresivitatea muzicală a catrenului analizat, care zugrăvește întoarcerea robului cu veninul dobîndit, se păstrează datorită construcției descendente. Ar fi fost mai bine, de pildă, ca această descendență să fie construită pe un material nou.

Din punct de vedere al expresiei muzicale, ultimul catren din partea a doua este cel mai adînc și cel mai puternic din întreaga lucrare, cu toate că pe alocuri se observă divergențe tehnice între compozitor și poet. Acest catren zugrăvește agonia și moartea robului otrăvit de venin. În muzică acest catren e expus adînc, puternic și corect din punct de vedere artistic, cu excepția *ff.* în măsurile 53—54, în care apare o divergență puternică între compozitor și poet. Acolo unde poetul compătimește („și a murit sărmanul"), compozitorul protestează înflăcărat și puternic. Mișcarea descendentă a primelor două versuri pe nuanța de *p* [1] (măs. 49—52), care duce la un *pp* evident (măs. 53—54) zugrăvește strălucit ultimele momente ale vieții robului care moare.

[1] Și nu pp, cum este indicat de compozitor, deoarece avem de-a face cu o mișcare descendentă care poate fi începută numai în nuanța de p și nu pp ; altfel nu se poate merge spre diminuare (N. A.).

Cu aceasta compozitorul termină partea a doua a lucrării respectînd întocmai forma poeziei. Percepînd just forma, compozitorul, o dată cu aceasta, a înțeles și conținutul ei.

Ultimul catren al poeziei este folosit pentru partea a treia a lucrării. Prin primele două fraze ale părții a treia (măs. 58—59 și 60—61), care sînt un fel de variante ale începutului lucrării ,compozitorul exprimă cu succes faptele rele ale tiranului, ilustrîndu-le cu o mare forță în fraza a treia (măs. 61—63) [1]. Armoniile specifice ale frazei a patra (măs. 63—66), cu care se termină lucrarea, avînd cadența perfectă, redau inspirat conținutul ultimelor versuri ale lucrării.

Analizînd divergențele dintre compozitor și poet în lucrare, am stabilit că ele poartă un caracter tehnic și nu principial. Nu ne rămîne decît să dăm indicații practice, după care dirijorul va putea întrucîtva să niveleze aceste divergențe în interpretare.

În primele șase măsuri ale părții a doua (măs. 30—35) e folosită de compozitor regiunea medie a sonorității corale care exprimă prea puțin noțiunea de stăpînire și, în afară de aceasta, este folosită o nuanță medie inexpresivă. Această nuanță poate fi reparată, însă nu ne stă în putință să schimbăm regiunea sonorității corale. De aceea va trebui să ne împăcăm cu faptul că nu se poate realiza o apropiere desăvîrșită între compozitor și poet. Gradul posibil al acestei apropieri va trebui să fie sugerat dirijorului de simțul lui practic.

Divergența dintre compozitor și poet, în ultima perioadă a părții a doua (măs. 52—54), poate fi aproape pe deplin nivelată în interpretare: trebuie ca pe cuvintele „și bietul rob încet s-a stins" nuanța de limită *ff* să fie înlocuită cu altă nuanță de limită cu *pp*. Această înlocuire o motivăm prin aceea că însuși compozitorul a pregătit *pp* încă din măs. 49, folosindu-se de o treaptă coborîtoare și de diminuare pe cuvintele: „veni ... slăbit ... s-a întins". Prin această diminuare și încetinire a forței sunetului pe aceste trei cuvinte, o explozie bruscă a protestului, pe cuvintele „și bietul" nu ni se pare a avea o bază logică. Dacă mergem pe calea exprimării protestului, atunci pregătirea acestei explozii furtunoase trebuie începută mai din timp, din măs. 49, iar creșterea treptată a forței sunetului ar fi dus atunci la culme (*ff*) în mod natural.

Ce sentimente trebuie să însuflețească pe dirijor în interpretarea Anciarului și cu ce mijloace tehnice poate să exprime aceste sentimente?

Prima frază muzicală a lucrării (măs. 1—2) zugrăvește pustiul „uscat și-avar". Coloritului sumbru și aspru trebuie să-i corespundă un sunet închis, surd, chiar un *cresc.*, oricît de mic, nu trebuie să-l coloreze. Fraza a doua (măs. 3—4), desăvîrșind zugrăvirea aceluiași tablou, este construită mai sus: în ea sînt exprimate aceleași sentimente, ca și în prima, dar mai încordate. Corespunzător cu aceasta este nevoie de un sunet mai puternic, însă înăbușit. Coloritul sumbru și aspru al primelor două fraze trebuie să fie nuanțat nu numai prin

---

[1] Sfîrșitul acestei fraze trebuie să fie scurtat de la $2^1/_2$ pătrimi la $1^1/_2$ (N. A.).

caracterul sunetului și a nuanței, ci și printr-o precizie ritmică și dicție subliniată. Una fără alta nu va da expresivitatea necesară, iar interpretarea va fi slabă. Aprobînd cu greu nuanțele mobile indicate de autor în prima frază nu putem fi de loc de acord cu nuanțele indicate în fraza a doua. Socotim că prima frază cere *cresc.* în regiunea de *mf*, pînă la doime (măs. 2), deoarece pînă aici avem *cresc. motiv* și numai pe doime ne întîlnim cu *dim. motiv*, spre optime. Fraza a doua, cu un *cresc.* și mai mare, nu trebuie să aibă de loc *dim.*, cu toate că se termină cu o silabă neaccentuată, deoarece aceasta pregătește *f* și trebuie să-și dezvolte forța și mișcarea pînă la sfîrșit, pentru ca să le reverse în culmea frazei a treia (măs. 5 prima pătrime).

Fraza a treia este un strigăt de groază. Sunetul puternic, claritatea ritmică și sacadată, dicțiunea subliniată pînă la asprime, un mic ritenuto pe culme, o ușoară încetinire corespunzătoare a tempoului întregii fraze și *f* pînă la sfîrșit — iată mijloacele de expresie pentru această frază. Nuanța indicată de autor pentru ultima frază (măs. 6—8) a primei perioade, iarăși nu ne mulțumește pe deplin. Acordurile ce se strîng, parcă cer *dim.*, în fond ele duc însă spre *cresc.* Aceasta creează impresia de artificial. Ar fi mai bine să începem această frază de la un anumit *p.* și să-l dezvoltăm în *cresc.* pînă la doime (măs. 8). O asemenea nuanțare ar fi creat un contrast bun, sfîrșitului frazei a treia și începutului celei de-a patra, iar un mic *cresc.* al primelor trei motive („Doar el stăpîn pe-ntreaga") ar corespunde în mod natural cu *cresc.* motivului patru („zare") corect indicat de compozitor. O dată cu aceasta s-ar fi exprimat mai reliefat groaza produsă de Anciar. Cu toată lungimea acestui *cresc.* el nu trebuie să iasă din regiunea *mf*, sunetul trebuie să fie surd, acoperit, ușor înseninat numai către sfîrșitul frazei. Sacadarea, precizia ritmică, dicțiunea subliniată vor ajuta să se dea acestei fraze coloritul necesar.

În primele două fraze (măs. 9—12) ale perioadei a doua (măs. 9—16) dirijorul, în conformitate cu conținutul textului, trebuie să folosească ca mijloace de expresie intrări egale, făcîndu-le precise și ritmice; creșterea rapidă a intensității și accelerarea (măs. 9—10) care exprimă explozia de mînie[1]; rărirea măsurilor 11—12 cu ruperea *la*-ului de sfîrșit pe ultima silabă; dicțiunea dusă pînă la maxima reliefare atît în *p*, în *cresc.*, cît și în *f.*, în restul de două fraze (măs. 13—16), care sînt destul de slab exprimate de compozitor, trebuie ca pe sunetul cel mai ușor să se aplice o dicțiune subliniată exagerat și o precizie ritmică. Sunetul în aceste fraze trebuie să fie acoperit exprimînd acel sentiment de groază pe care-l expune textul.

Ultima perioadă a primei părți (măs. 17—29) în prima sa jumătate (măs. 17—24) nu cere o forță de expresie deosebită. Trebuie numai să faci pe auditor să simtă că nimeni și nimic viu nu se poate apropia de Anciar. Pentru exprimarea acestora sînt necesare: dicțiune clară, nuanțare și frazare, indicate de compozitor în măs. 17—20, creștere și accelerare (măs. 22—24) pentru ajungerea la fraza a treia și dublarea

[1] La intrarea sopranului nuanța de *p* trebuie să fie înlocuită cu *mf*. (N.A.).

basilor la octavă, lucru care întărește stabilitatea pedalei. Fraza a treia (măs. 24—26), prin conținutul său și prin expresie, este una dintre cele mai puternice. Ea cere un *f* puternic, o precizie ritmică, o dicțiune subliniată, o mobilitate impetuoasă și un sfîrșit scurt și rupt (pe $1^1/_2$ pătrime). Aceasta va ajuta la redarea expresivă a imaginei muzicale a vîntului iscat din senin deasupra pomului otrăvit.

Ultima frază (măs. 26—29) zugrăvește vîntul otrăvit de venin. Modul de expunere ales de compozitor pentru această frază este foarte nimerit și interesant. Creșterea, o dată cu intrarea egală a vocilor, și morendo în măsura 29, redau plastic ultimele sforțări zadarnice ale vîntului de a învinge înrîurirea vătămătoare a veninului purtător de moarte.

Mijloacele de exprimare necesare pentru interpretarea acestei fraze sînt clare: aceeași dicțiune subliniată, aceeași precizie ritmică pînă la măsura 28. După aceea un mic *cresc.* pînă la *mf* cu accelerare pînă la prima pătrime a măsurii următoare și *dim.* al sfîrșitului propoziției cu un ritenuto clar executat pe un sunet foarte încet [1].

În interpretarea părții a doua a lucrării se întîlnesc dintr-o dată două greutăți: fidelitatea expresiei artistice a ideii principale și necesitatea de a nivela divergențele tehnice dintre compozitor și poet.

După text, punctul culminant al părții a doua și, o dată cu aceasta, punctul culminant al întregii poezii sînt exprimate în primele două versuri ale catrenului, în care este exprimată ideea principală a poetului. După aceasta începe descendenta:

„Să plece spre Anciar un om
Poruncitor un om îi spuse... și el plecă...
Și-n zori... aduse...
Slăbit... căzu
Și s-a stins...

După concepția poetului toată partea a doua, pătrunsă de sentimentele complicate care se împletesc, este un mare diminuendo. Așa simțim și înțelegem concepția poetului, așa trebuie să tratăm și perceperea muzicii care trebuie să exprime această concepție.

Pauza care desparte prima parte a lucrării de cea de-a doua trebuie să fie ținută suficient pentru ca în sentimentele și dispoziția dirijorului și a corului să aibă timp să se producă schimbările necesare pentru interpretarea ce urmează.

Dirijorul trebuie să țină minte că în mijlocul lucrării muzicale nu există pauze generale *goale*. În timpul pauzelor de acest fel, atît dirijorul cît și corul duc o muncă interioară complexă, necesară pentru ca să părăsească starea sufletească trăită și să se pătrundă de starea sufletească necesară pentru interpretarea părții următoare a lucrării. În aprecierea duratei cauzei generale trebuie să ne conducem riguros de simțul măsurii. Ținerea prea mult a acestei pauze produce o impresie

---

[1] Compozitorul nu a pus nuanța; nuanța generală pentru această frază trebuie să fie socotită nuanța de *p*. (N. A.).

apăsătoare asupra auditorilor. Auditorilor le este necesară numai prima jumătate a pauzei destinată părăsirii stării sufletești trăite. Auditorul nu știe și nu se poate pregăti pentru o stare sufletească nouă, necesară părții următoare. Pentru dirijori și pentru cor trecerile de la o stare sufletească la alta sînt foarte grele. Cu atît mai greu și complicată este trecerea, cu cît mai mare este contrastul dintre părțile alăturate ale lucrării. De aceea în timpul pauzelor generale dirijorul, în special, trebuie să aibă stăpînirea de sine și priceperea de a părăsi repede o stare sufletească pentru a se putea pătrunde de alta.

De-abia se termină ultimul acord al primei părți a Anciarului și atmosfera creată începe să slăbească ; atît dirijorul, cît și corul trebuie să se pătrundă de atmosfera de neliniște și de groază cu care este colorată partea a doua a lucrării. În această atmosferă, avînd o nuanță de pp și un sunet strict acoperit, intră tenorii și basii precizînd ritmul și subliniind dicțiunea. Intrarea altistelor (măs. 31) sună ceva mai luminos, iar intrarea sopranelor și mai strălucitor și clar : începe *cresc.* ; groaza se transformă într-un puternic protest (măs. 34—35) subliniat de un sfîrșit puternic brusc. Crescînd treptat sunetul, trebuie să scoatem în evidență, în toate partidele, fraza „Să plece spre Anciar", cu o putere ritmică și claritate deosebită. Tempoul trebuie să fie repede, impetuos și în interpretarea întregii perioade sînt necesare o maximă claritate a ritmicii și o dicțiune subliniată. După sfîrșitul scurt, întrerupt brusc, caracterul și atmosfera interpretării se schimbă radical : tempoul se rărește, claritatea ritmică trece într-un caracter lin, totul capătă un caracter moale („Și el pleacă supus spre pom") ... Atmosfera și sentimentele sînt așa de contrastante primei perioade și așa de reliefat exprimate de poet și compozitor, încît interpretarea nu cere lămuriri deosebite. Remarcăm numai că în ultima frază („Și-n zori otravă îi aduse") tempoul se rărește și mai mult, iar sonoritatea, în prima jumătate a frazei, devine de-abia perceptibilă. Sfîrșitul frazei cere o oarecare creștere și apăsare pe cuvîntul „aduse", precum e indicat și de compozitor.

Cele două perioade următoare ale părții a doua (măs. 41—48) și (49—57) se deosebesc prin complexitate și sînt interesante din punct de vedere al exprimării lor prin interpretare. În prima din aceste perioade (măs. 41—48) compozitorul exprimă durerea cauzată de previziunea morții de neînlăturat a bietului trimis. Coloritul dureros este urmat în primele două fraze (măs. 41—44) de o scădere a sonorității : sonoritatea medie ca forță trece în sonoritatea înceată. În următoarele două fraze pedala merge în jos, tempoul se rărește, sunetul se încetinește aproape pînă la șoaptă și numai în mica apăsare pe prima pătrime (a măs. 47) parcă se aude un geamăt surd. Începînd ultima perioadă a părții a doua, pedala, lăsîndu-se pe *sol* (măs. 49), subliniază expresiv faptul că trimisul, întors cu venin, „slăbit și s-a întins", a căzut sleit de puteri. Adunîndu-și toate puterile (măs. 49) muribundul „veni", își ridică privirea ce se stinge, o privire care exprimă dorința arzătoare de a trăi, moartea este însă neîndurătoare. Nu putem fi de

acord cu nuanța de *pp* indicată de compozitor la începutul măs. 49. Pînă la prima jumătate a măsurii 52 muzica zugrăvește agonia înainte de moarte prin mijloacele unei mari descreșteri. Dacă această descreștere o vom începe pe nuanța de *pp*, atunci din această regiune a celei mai încete sonorități n-o să mai putem „descrește" nicăieri. Avînd în vedere că acordul pe cuvîntul „veni" (măs. 49) este situat în regiunea medie a sonorității corale și că avem de făcut după aceea un *dim.* prelung, vom însemna măsura 49 cu nuanța de *mf*. Un *dim.* treptat pînă la *pp* și o încetinire corespunzătoare a tempoului ne vor duce atunci, în mod natural, pînă la adagio. Însemnînd adagio cu nuanța de *ff* (măs. 52) compozitorul a făcut o greșeală. Adagio nu trebuie să exprime protest, ci durerea pentru cel stins din viață. Poetul a exprimat această durere prin conjuncția „și", și mai ales prin cuvîntul „bietul". Pentru înlăturarea divergenței tehnice dintre compozitor și poet vom înlocui nuanța de *ff* cu nuanța de *pp*.

Pe primele șase acorduri încete cuvintele trebuie să fie pronunțate ușor și lin, într-o atmosferă de adîncă durere. Dirijorul trebuie să se abțină de la cele mai mici eforturi pe aceste acorduri. Numai de la al șaselea acord începe să sune protestul plin de mînie. Pe cuvîntul „rob" corul face pe doime un *cresc.* impetuos. Rupînd prima pătrime următoare pe un *f* plin, corul, cu o respirație nouă, începe să mărească forța sonorității plină de mînie accelerînd corespunzător mișcarea. Ultimul acord trebuie să fie scurt și puternic; în el să se contrezeze sentimentul de mînie și ură față de „neînvinsul" care personifică înrobirea omului de către om.

Pauza înainte de partea a treia nu trebuie să fie lungă, însă ea nu trebuie să fie nici chiar atît de scurtă cum este indicată de compozitor: atmosfera părții a doua rămîne și în partea a treia, dar ea capătă un caracter întrucîtva nou: mînia se liniștește într-o oarecare măsură. Fraza centrală a părții a treia (măs. 61—63) trebuie să fie foarte puternică, cu o rupere bruscă a sfîrșitului (1 pătrime și $^1/_2$). Descendența ce urmează, scăderea forței și încetinirea tempoului transformă cadența (măs. 65—66) într-un sfîrșit logic al lucrării. Încheierea (măs. 67—70) slăbește doar încordarea precedentă, fapt ce se realizează prin încetinirea tempoului în ultima frază și cu trecerea sonorității în regiuni de *pp*.

★
★ ★

După cunoașterea analizei făcută de noi se poate naște întrebarea dacă este necesară o astfel de analiză amănunțită a fiecărei lucrări. În munca practică se poate, desigur, să ne mărginim cîteodată și la o analiză mai puțin amănunțită și aprofundată, însă pentru ca să căpătăm deprinderea necesară pentru analizare, recomandăm analiza amănunțită după exemplul celor de mai sus la 2—3 lucrări.

IV. PLANUL DE LUCRU ÎNTOCMIT ACASĂ DE CĂTRE DIRIJORI PENTRU STUDIEREA UNEI LUCRĂRI CU CORUL

I. *Perioada tehnică*

1. Să se studieze muzica compoziţiei şi să se cînte la pian,
2. Să se cerceteze compoziţia din punct de vedere al formei muzicale şi să se stabilească forma,
3. Să se caute în compoziţie acordurile care sînt în afară de ansamblu şi să se prelucreze corespunzător, dacă asemenea acorduri există *.
4. Să se facă analiza lucrării din punct de vedere al acordajului şi să se însemneze, atît în partitură, cît şi în ştime, semnele corespunzătoare modurilor de execuţie (săgeţi),
5. Să se facă analiza compoziţiei din punct de vedere al nuanţelor şi să se studieze amănunţit schema nuanţelor,
6. Să se facă analiza textului, schiţînd un plan de lucru cu corul în ceea ce priveşte dicţiunea şi subliniind silabele şi cuvintele mai greu de pronunţat,
7. Să se cerceteze compoziţia din punct de vedere al respiraţiei şi să se pună semnele corespunzătoare, atît în partitura generală, cît şi în ştimele corului,
8. Să se însuşească tempoul general şi abaterile parţiale de la el,
9. Să se cerceteze locurile contrapunctice ale lucrării şi să se determine şi nota, nuanţele necesare pentru ele,
10. Să se schiţeze un plan de lucru al compoziţiei cu corul, în prima fază a perioadei de bază (descifrarea variată), împărţind-o în fragmente, stabilind ordinea de lucru a fragmentelor pentru partidele corale şi să se schiţeze un plan asemănător de lucru asupra acordajului şi nuanţelor,
11. Să se determine procedeele practice de dirijat necesare pentru crearea ansamblului, acordajului şi nuanţelor,
12. Să se clarifice stilul lucrării (armonic, contrapunctic etc.). Să se elaboreze procedeele dirijorale corespunzătoare specificului unui stil sau altul.

---

* Reamintim observaţia noastră în problema acordurilor neasamblabile (N. red. ruse).

II. *Perioada artistică*

1. Să se învețe textul pe dinafară, fără muzică și să se citească ca o operă literar-artistică independentă,

2. Să se extragă și să se descrie imaginile, tablourile, mișcările și acțiunile cuprinse în text,

3. Să se lămurească și să se stabilească atitudinea personală față de imaginile, tablourile, mișcările și acțiunile ce emană din text,

4. Să se pregătească analiza textului compoziției pentru a fi prelucrată în cor, în scopul trezirii în cîntăreți a acelor sentimente care trebuie exprimate artistic în executarea compoziției,

5. Să se stabilească în ce măsură muzica, prin conținutul ei, coincide cu cuprinsul textului, adică cît de just și cît de deplin îl exprimă ea,

6. Să se caute divergențele tehnice dintre compozitor și poet și dacă ele există să se găsească metodele de nivelarea lor în execuție,

7. Să se gîndească și să se simtă metodele de transformare a concepției creatoare în execuția artistică.

V. SFATURI PENTRU TINERII DIRIJORI

1. Tehnica ajută inspirației și de aceea, înainte de toate, lucrarea trebuie studiată cu corul desăvîrșit din punct de vedere tehnic,

2. Dirijorul nu trebuie să înceapă să lucreze asupra unei compoziții pe care nu și-a însușit-o pe deplin cu toată conștiinciozitatea și tot sufletul,

3. Dacă, lucrînd asupra compoziției, dirijorul își dă seama că aceasta nu place corului, fiind mai slabă decît posibilitățile lui, el scoate piesa din lucru. Dacă lucrarea e grea pentru cor, el dezvoltă și perfecționează corul pregătind alte compoziții mai ușoare, iar mai tîrziu reia munca de pregătire a compoziției grele, pe care în mod provizoriu a întrerupt-o,

4. Dirijorul trebuie să țină minte că în munca lui el este conducătorul ; simțul răspunderii îi va ajuta să învingă multe greutăți,

5. Dirijorul nu trebuie să se prezinte în fața corului fără ca să fi studiat și analizat compoziția din toate punctele de vedere,

6. Dacă corul cîntă prost vina este a dirijorului,

7. În conducerea corului dirijorul trebuie să fie întotdeauna, măcar în parte, însuflețit ; lipsa de însuflețire slăbește calitatea execuției,

8. Dirijorul nu trebuie să repete prea des o lucrare, pentru a nu o deprecia. Dacă se observă o scădere în calitatea execuției și apariția unor greșeli, lucrarea se scoate din repertoriu pentru vreo două luni, după care se poate reveni asupra ei,

9. Nu trebuie introduse în repertoriu compoziții lipsite de valoarea artistică și ideologică, lucrări slabe,

10. Dirijorul nu trebuie să aibă o atitudine grosolană față de cor. Se va înjosi în fața corului, iar munca lui nu va avea decît de suferit. El trebuie să fie întotdeauna vioi, inventiv și spiritual, căutînd să-și cîștige autoritatea prin repetiții interesante și executarea artistică a compoziției,

11. Nu trebuie arătată preferință pentru un autor, oricare ar fi el. Aceasta va da naștere la monotonie. Trebuie luat de la fiecare autor ce e mai bun și mai de preț,

12. Corul nu trebuie obosit peste măsură ; un cor obosit nu face o muncă productivă,

13. Dirijorul trebuie să respire adînc de 2—3 ori înainte de a apărea pe estradă. Aceasta influențează în bine sistemul nervos,

14. Apărînd pe estradă nu trebuie să privească publicul și să caute să-l liniștească. Stînd la pupitrul său face o scurtă pauză, așteptînd să fie liniște deplină în sală și buna dispoziție a corului. Trebuie evitată însă pauza prea îndelungată,

15. Corul trebuie instruit amănunțit în ceea ce privește ordinea intrării lui pe estradă, ieșirii de pe ea și asupra prezentării în fața publicului. Ordinea creează o impresie necesară de disciplină și seriozitate. De asemenea trebuie acordată atenție și uniformității îmbrăcămintii cîntăreților,

16. Prezentîndu-se în fața unui cor nou pentru el dirijorul nu trebuie să uite că acest cor și-a avut viața lui, obiceiurile și tradițiile lui. Observînd cu atenție tot ce e bun, el va înlocui treptat tot ce este rău,

17. Dirijorul nu trebuie să vorbească prea mult cu corul ; el trebuie să se mărginească numai la ceea ce este absolut necesar și util din punct de vedere practic. Vorba multă obosește corul,

18. La repetiții corul nu trebuie obligat să repete fără sens unul și același lucru. Înaintea oricărei repetiții se explică corului pentru ce se face aceasta ; altfel, încrederea corului în dirijor va începe să scadă treptat,

19. Dirijorul trebuie să fie întotdeauna sever și exigent cu sine însuși, atît ca dirijor, cît și ca om. Aceasta îi va asigura raporturi normale cu corul,

20. El trebuie să întrețină în cor o atmosferă de colaborare prietenească și de unitate sufletească creatoare,

21. Dirijorul trebuie să fie pentru corist cel mai bun prieten în înțelesul larg al cuvîntului. În același timp trebuie să fie exigent în lucru,

22. Studiind compoziția, împreună cu corul, dirijorul arată coriștilor părțile și detaliile frumoase, atît din punct de vedere al compoziției, cît și din punct de vedere muzical. Cu aceasta el educă în coriști simțul estetic,

23. Dacă nu reușește să trezească în ei admirație pentru compoziția pe care o execută, munca lui cu corul nu-și va atinge scopul dorit,

24. Dirijorul care nu reușește să trezească sentimente de satisfacție artistică în ascultător, nu este un artist,

25. Dacă dirijorul nu simte o satisfacție și nu găsește bucurii în munca lui la repetiții, nici coriștilor nu le poate da nimic. Asemenea repetiții trebuie socotite ca nereușite,

26. Dirijorul trebuie să insufle interes pentru execuţia fiecărei probleme tehnice, oricît de aridă,

27. El trebuie să studieze pe fiecare cîntăreţ ca om, să-i pătrundă particularităţile sufleteşti şi să se poarte faţă de el în mod corespunzător,

28. Dacă vrea să fie respectat, dirijorul trebuie să preţuiască şi să respecte pe corist. Respectul reciproc şi bunăvoinţa sînt condiţiile necesare muncii artistice,

29. Dirijorul nu trebuie să uite că arta corală este una din manifestările culturii omeneşti *.

---

* Caracteristica de faţă nu corespunde în întregime cu importanţa artei corale în viaţa social-culturală a poporului nostru. Arta corală, împletindu-se strîns cu munca şi viaţa socială a poporului sovietic, este una din metodele active de educaţie comunistă. (N. red. ruse).

Anexa VI

REGISTRUL DE PRIMIRE IN COR

Exemplu

Ziua, luna anul	Numele şi pronumele	I. DATE GENERALE		
		Vîrsta	Stagiul în cor	Locul de muncă
	BOGDANOV Mih. Vas.	24 ani	3 ani	Muncitor la fabrica „Steaua Roşie"
	OZEROVA Maria Nik.	19	2 ani	Muncitoare la fabrica „Proletarul"

II VOCEA

Felul	Calităţile vocii şi ale timbrului	Intinderea (Ambitusul)	Poate fi solist şi la ce genuri de lucrări
bariton	Destul de bun, cu forţă obişnuită, timbru gras şi plăcut		Corist dar poate fi solist în lucrări de dimensiuni mai mici
S 2.	Este dar slabă şi foarte spartă; timbru nedeterminat şi netipic		Nu poate fi

III. AUZUL			IV. CUNOȘTINȚE		
Dacă este	Memoria melodică și simțul armonic	Simțul ritmic	Cunoașterea intervalelor, conținutul, denumirea, modul de execuție	Citire la prima vedere	Concluzie
Are și bun	Are	Are	Are dar insuficiente. Nu cunoaște modul de execuție	Cam slab	Se admite Dat sub îndrumarea lui Grekov
Probabil că are, dar f. nestabil	Aproape nu are	Aproape nu are	Nu	Nu	Se respinge

După completarea datelor din prima parte (date generale) trebuie să propunem celui examinat să cînte pe vocala „a" sunete în limita unei octave. După aceasta, dacă cel examinat va reuși s-o facă, să propunem să se cînte arpegiul ascendent și descendent pe o singură respirație. Arpegiile trebuie date pe toată întinderea pe care o are candidatul, din semiton în semiton. Candidatul trebuie să fie încurajat, ajutat, trebuie rugat să cînte mai liber, mai tare, să ia respirație mai mare, în genere, să-și arate toată vocea și timbrul pentru a ne putea face o părere clară asupra calității vocii lui, întinderii și asupra faptului dacă poate fi solist sau nu. Trebuie să ținem seama, o dată cu aceasta, că în timpul examinării vocea se arată în întregime numai în cazuri foarte rare. Aceasta se explică desigur prin emoție.

Controlînd auzul trebuie să dăm pentru început sunete separate, iar după aceea două sunete (melodic). Dacă cel examinat va reproduce aceste două sunte să-i dăm 3, după aceea 4 dintr-un acord, la început consonant, iar după aceea disonant. Se poate propune cîntărețului să distingă acordul major de cel minor, să rezolve cu vocea sunetul superior al cvartei mărite, sunetul inferior al cvintei micșorate etc.

După aceasta putem bate cu creionul un desen ritmic oarecare și ruga pe cel examinat să-l repete. Mai departe se pot pune un șir de întrebări: ce fel de interval este do-mi? Ce fel de terță? Care sînt modurile de execuție ale ei? După aceea i se poate propune candidatului un solfegiu foarte ușor și să bată măsura cu mîna. Dacă cel examinat citește bine să i se dea un solfegiu mai greu.

În genere, în urma examinării e necesar să ne facem o părere, pe cît posibil, completă și clară despre voce, auz și cunoștințele celui examinat și toate acestea să le însemnăm în registrul de primire în cor.

CUPRINSUL

Din partea redactorului (ediția rusă) 3
P. G. Cesnokov. Scurtă notă biografică 8
Prefața autorului 10

Partea I

ARTA CORALĂ

Capitolul I. Ce este corul 13
Capitolul II. Componența corului 18
Capitolul III. Ansamblul 26
Capitolul IV. Acordajul 46
Capitolul V. Nuanțele 75
Capitolul VI. Nuanțarea lucrărilor contrapunctice 96
Capitolul VII. Forma complexă a organizării vocale a corului 105

Partea a II-a

CONDUCEREA CORULUI

Introducere. Ce înseamnă să conduci corul 125
Capitolul I. Procedeul intrării corecte 127
Capitolul II. Procedeul ansamblului 131
Capitolul III. Procedeul acordajului 135
Capitolul IV. Procedeul nuanțării 137
Capitolul V. Sistemul procedeelor pentru studierea lucrărilor cu corul . . . 141

Anexe

I. „Zorile zilei" 155
II. „Fuga" 171
III. „Anciarul" 189
IV. Planul de lucru întocmit acasă de către dirijor pentru studierea unei lucrări cu corul 207
V. Sfaturi pentru tinerii dirijori 209
VI. Registrul de primire în cor 212